

# الرجل والقيمة

بحوث ودراسات

إختيار وتصنيف فاضل الأسود

تقديم د. سمير سرحان

شارك في جمع النوريات

شكري الشامي

عبد التواب حماد

ياقوت الديب





# الرجل والقبعة

بحوث ودراسات

إختيار وتصنيف



فاضل الأسود

تقديم د. سمير سرحان

المكتبة الإسلامية

شارك في جمع النوريات

شكري الشامي

عبد التواب حماد

ياقوت الديب

الجزء الأول



المكتبة الإسلامية

١٩٨٩





## كلمة

« اذا اوتيت تقرير حجة ، فخلعت المؤونة على المستمعين ، وزينت تلك المعاني في قلوب المريدين بالالفاظ الحسنة كنت قد اوتيت فصل الخطاب ، واستوجبت على الله جزيل الثواب » .

« الملاحظ »



## اهلاء

الى زوجتى ...

والى ابنتى رضوى وهند ...

لقد تسامحوا كثيرا ، وطالبوا قليلا ، واحاطونى بالرعاية • وبدون كل  
ذلك ما كنت قادرا على الكتابة او حتى على القراءة •

افضل



## شكر

عندما تقدمت بمشروع هذا الكتاب الى الهيئة المصرية العامة للكتاب - وعلى رأسها ناشر مثقف شجاع ، ويحمل على كتفيه عبء الدفاع عن ثقافة أمة وجهد الاخلاص والدأب على توسيع دائرة القراء - فالحق يقال ، فان الدكتور سمير سرحان لم يرفض فكرة المشروع ولم يسوف ، كما وأنه لم يحل الموضوع الى لجنة للدراسة . ولكنه منحني الموافقة دون تردد ، وبلا أية قيود ، بل وقف يساندني دون كلل ، فكان هذا الكتاب .

والى اساتذتي وزملائي واصدقائي الذين قدموا الى النصح او وفروا لي بعض المراجع . أقدم لهم الشكر والتقدير ولا بد ان اذكر بالتقدير الملاحظات القيمة التي قدمها الأستاذ الدكتور جابر عصفور . أما استاذتي الدكتورة سيزا قاسم والصدیق العزيز مذكور ثابت مدرس الاخراج السينمائي فأننى لا أجِد من الكلمات ما يوفى حقهما على من الشكر .

لفضل الاسود



## نبوءات

إذا كانت ( نوبل ) قد جاءت ( محفوظ ) طائفة مختارة - رغم تأخرها الطويل - فإن جائزته الحقيقية ، قد حصل عليها منذ أمد طويل عندما نال تقدير شعبه وقراء أدبه باتساع رقعة مصر ، وآفاق البسالم العربي . وعندما نعيد قراءة نقاد ( محفوظ ) ومحبيه فسوف نجد قدرا هائلا من آمنيات القلب الصادق تدفع بأدب نجيب محفوظ الى القمة وتبده منذ سنوات بعيدة مستحقا لها جديرا بها .

وجسبي أن أقدم نماذج سريعة تشير - فقط - ولا تحيط مطلقا بكل تلك الأمنيات والتوقعات بل النبوءات الأمنيات .

١ - « نجيب محفوظ : أمير القصة الطويلة بلا شك » وقد عرفته كقارئ فاعجبني « وأحبست بموهبته فطلبت العمل معه بدون سابق معرفة » وهو الكاتب الذي قرأت له أحسن قصصنا المصرية ... لذلك أصرح بأنه سوف يكون إحدى الدعائم المصنوية التي ستعتمد عليها السينما في القريب المآجل .

### صلاح أبو سيف

مجلة السينما ١٩٤٦

٢ - « إن رواية أولاد حارتنا تحفة فنية خالدة - ليس فقط في أدبنا العربي فحسب بل ستحتل مكانها عن جدارة في آداب الشعوب كلها » .

### لمى الطيحي

مجلة الأدب فبراير ١٩٦٠

٣ - « نجيب محفوظ قد غدا مؤسسة أدبية وفنية مستقرة ، وربما جاء السياح ، أو جىء بهم ليتفقدوها فيما يتفقدون من معالم نهضتنا الحديثة ، والأغرب من هذا أن هذه المؤسسة التي هي نجيب محفوظ ليست بالمؤسسة الحكومية التي تستمد قوتها من الاعتراف الرسمي فحسب بل

هي مؤسسة شعبية أيضا ، يتحدث عنها الناس بمحض الاختيار في القهوة  
وفي البيت وفي نوادي المتأدين البسطاء .

#### د- لويس عوض

« دراسات في النقد والأدب » ، القاهرة : الانجلو المصرية ، ١٩٦٢

٤ - في عيد ميلاد نجيب محفوظ الحسيني أقام ( الأهرام ) حفلا  
حضره حوالي مائة شخص ، وذلك في مبنى نادي الأهرام القديم بشارع  
( شامبليون ) وكان بينهم الأساتذة محمد حسنين هيكل ، كمال الملاخ ،  
صلاح جاهين ، دكتور حسين فوزي ، توفيق الحكيم ، عبد الحليم حافظ .  
وفي هذا الاحتفال خطب فتحي رضوان مشيدا بنجيب ، ثم تكلم الدكتور  
لويس عوض وقال : أتوقع حصولك على الجائزة ( نوبل ) في السنوات  
المشر القادمة .

ديسمبر ١٩٦١

٥ - « قرأنا لنجيب محفوظ بعد الثلاثية روايته ( أولاد حارتنا )  
وهي تأتي في اعتقادي في الأعمال التي ستبقى له ويخلد بفضلها اسمه  
فقد حقق بها ما عجز عنه غيره من الكتاب » .

يعني حتى

القاهرة : جريدة المساء ، ١٣ فبراير ، ١٩٦٣



## تقديم

### الدكتور / سمير سرحان

عندما تقدم فاضل بمشروع هذا الكتاب - الى الهيئة - لم يكن الامر مفاجأة بالنسبة لي ، كما ان مشروعه لم يكن بعيدا عن خطة الهيئة وطموحاتها بل كان ينطق معنا بنفس اللغة ولم تأخذ خطة الكتاب ، ولا المواقفة عليه أكثر من وقت طرحها ، ذلك ان الهيئة ومنذ زمن ليس ببعيد - قد جعلت هدفها ان تصل بالكتاب العربي الى كل موقع يوجد به قارئ. وهي كذلك تنوع من خدماتها لكسب مزيدا من القراء وهي ايضا تجدد من ثقة قارئها - بأن تملئه دوما ، وقبل ان يصرح بما يرجو او يتمنى .

واذا كانت جائزة ( نوبل ) قد عجلت باخراج هذا الكتاب ، فانها لم تطرح علينا شيئا جديدا سوى ترتيب اسبقية صدور كتاب نجيب محفوظ ضمن سلسلة اكبر من كتب التوثيق والتجميع - لكل ما كتب عن مفكرينا وادباءنا وفنانينا ( صناع العلم والمعرفة ) كي تظل ذاكرة الأمة واعية وخصبة - هذا بالإضافة لما تقسمه الهيئة بالفعل من سلسلة الأعمال الكاملة الإبداعية لعناصر الفكر والأدب داخل مصر وتمتد وباتساع كل خريطة العالم العربي .

واذا كانت هيئة الكتاب قد اختارت كاتب العريضة الأول نجيب محفوظ لنا للافتتاح فهي انما تقر حقا هو مستحق له منذ ان بدأ عطائه الأدبي في خدمة اللغة العربية ومنذ أكثر من خمسين عاما - ارتفع خلالها بفن الرواية العربية الى قمة لم تصلها الرواية من قبله ، وارتاد آفاقا من البحث والاكتشاف في اللغة والصنعة الأدبية ما امله لكي يصبح حكاة عصرنا . واذا كان البحث التقني للمصاحب لرحلة عطاء وإبداع محفوظ هو ايضا - لم ينقطع منذ بواكير الأربعينيات ومتصلا الى اليوم عابرا من فوارة الى ما بعد الفد في مصر وفي افطار العالم العربي - بل ان الانتفاة الى موهبة محفوظ في مراحلها المبكرة يتم الاعلان عنها في نفس الوقت في

بغداد وهنا في القاهرة ( مقالة غائب طعمة الخ ) وهو يواصل الاحتفال بتلك الموهبة من خلال اتجاهات ومنازل النقد المختلفة .  
بل أن الدرس التقني الجديد الذي صاغ أدوات جديدة وطوع تلك المعروفة من قبل مبلورا اتجاهات نقدية حديثة - هو أيضا -  
مازال يكشف لنا عوالم مختلفة في الدار المحفوظي .

فهذا الكتاب الذي تقدم جزء الأول اليوم - هو رحلة المعطاء  
للمزدوج لطرفي المعادلة بين النقد والابتناع .

ونحن نأمل أن يكون هذا الكتاب عند حسن ظن القارئ -  
تقدمه كمجرد مساهمة متواضعة في مناسبة الاحتفال العربي والعالمي  
بنتجيب محفوظ وهو في الجانب الآخر احتفاء بالمشارة الابجائية  
لأجيال من النقاد ساهمت بالمشارة الابجائية منذ زمن طويل .

وأخيرا فإن الهيئة ترحو أن تكون قد أسهمت في توفير مادة  
مؤلفة وعلمية لتكون في متناول الباحثين وطوع مراكز التعليم  
والبحث .

نوفمبر ١٩٨٨

## مقدمة

لعل أسمى ما يمكن أن يواجهه هذا الكتاب على لسان نقاده أو منتقديه ، هو ما قد يطرحه البعض - سؤالا - عن جواز الجمع بين هذه القراءات المتنوعة والدراسات المختلفة حول أدب نجيب محفوظ ؟ - على ما بينها من اختلاف وتباين - ؟ . وقد يطور البعض تساؤله حول صحة تجاوز هذه الأبحاث والدراسات جميعا ، والبعض منها توشى أفكاره الصيغة العلمية ، والمنحى الأكاديمي ، وتحمل عباراته النبرة الهادئة الرصية ؟ مع غيرها من الدراسات أو المقالات - التي قد يرى البعض فيها غلبنة الطابع الصحفي أو سيرة إيقاع الدورية أو المجلة وضغط المساحة - والذي ربما فرضته على الكاتب/الناقد - ظروف وضرورات أو ألزمته أحكام طبيعة الزسبسط ( جريدة/مجلة ) الذي يتعامل معه أو ينقل عنه رسالته الى القارئ .

وربما سباق البعض احتجاجا رقيقا حول افتقار الكتاب الى عنصر الوحدة والتآلف والانسجام ، وأن ما به من الاختلاف والتباين - بلى وربما التناثر - وهو ليس بالشئ الهين أو اليسير - ما يصلح به الى أن ينفجر على نفسه شظايا ، أو يصبج جزرا بكتيمناعة . تكرر القطيعة والخصام ، ولا تدعو للوحدة والتوافق والانسجام .

فالى أولئك وكل هؤلاء جميعا أقدم بالشكر سلفا وبالتقدير عرفانا ، وأسوق ما اعتقد أنه بيانا لمجتهم أو توضيحا لشرعية حضور مثل هذا الكتاب .

فهو تجميع وليس بتأليف ، وهو أصوات متعددة وليس ( بصوت منفرد ) متفرد وكمدخل أقول ألم يك ( نجيب محفوظ ) شخصا - وسيظل - ظاهرة عبقرية تحمل من « الحفاء والتجل » ومن الصراحة والابهام حيننا ، والوضوح السافر حيننا ، والمراوغة المستترة أحيانا أخرى كثيرة ؟ ، وهو في كل تلك الأحوال - مع قلبها - في تساوق وانسجام مما ؟ .

اليس ( نجيب محفوظ ) فى عالمه الروائى الفذ - الحكاء المبتكر ، وهو أيضا - رغم كل إعجابنا وافتتاننا - مازال فى ( مجهوله المعلوم ) ؟ ألم يكن ( محفوظ ) هو صاحب أول معركة نقدية - من نوعها -

تدور رحاما على صفحات مجلة ( الرسالة ) . وأن يكون هو محورها وموضوعها دون أن يكون بشخصه طرفا أصيلا أو مباشرا فيها ؟ ، فما أن يكتب عنه المرحوم ( سيد قطب ) ( ١ ) - فيما نحسبه - أول تعريف ، بل وأول مقالة نقدية حول أدب نجيب محفوظ ، حتى انفجرت تلك المعركة الساخنة بينه وبين صلاح ذهني ( ٢ ) ، والتي تداخل فيها عدة أطراف ( ٣ ) ، وتصارع فيها كتاب ونقاد ، وتستمر المناوشات بين سيد قطب ( ٤ ) والمرحوم صلاح ذهني ، وترتفع نبرة الحوار بينهما وتصاعد سخونتها - يحدث هذا بعد أن كان نجيب محفوظ قد نشر بالفعل أربعة عشر قصة فى الفترة من ١٧ مايو ١٩٤٠ وحتى ١٩٤٤ على صفحات الرسالة وحدها ، هذا غير خمس قصص أخرى كان قد نشرها فى عدة أماكن متفرقة ، وكذا مشاركته فى الكتاب الجماعى المعنون ( ألقاصيص ) ( ٥ ) ، والتي صدرت فى يوليو ١٩٤٤ عن دار النشر للجامعيين .

ما الحال يا ترى لو أن أحد غير سيد قطب ، كان أصبق منه فى رصد فن السرد عند نجيب محفوظ ؟ هل تكون المعارك حول فن محفوظ الروائى بنفس الضراوة ؟ أم أن المتغير الوحيد هو امكانية تحريك ذهن المارك الى تاريخ أسبق ؟ لقد كتب سيد قطب يوما كلاما ساخنا فيما يشبه التفرغ لكبار النقاد حيث يتساءل الى متى يظل النقد غافلا عن فن محفوظ ؟ الى أن يقول هل لا بد لهذا الشاب ( يقصد نجيب محفوظ ) أن يضع انتاجه بين يدي العميد ( طه حسين ) كما فعل من قبله توفيق الحكيم ؟ وهو أخيرا يستنكر ستار الصمت النقدى المضروب حول محفوظ

- 
- (١) سيد قطب ، « فى عالم القصة » القاهرة : التاليف والترجمة والنشر ، مجلة الرسالة عدد ( ٥٨٥ ) ، ١٩٤٤ .  
(٢) صلاح ذهني ، بين تيودر ومحمود ، القاهرة : التاليف - والترجمة والنشر ، مجلة الرسالة عدد ( ٥٨٥ ) ، ١٩٤٤ .

- (٣) مصطفى كمال عبد المليم ، القاهرة ، مجلة الرسالة ، عدد ( ٥٩٢ ) .  
(٤) سيد قطب ، خواطر متساوقة فى النقد والأدب والأخلاق ، مجلة الرسالة عدد

( ٥٩٠ ) وما بعده .

- (٥) مجموعة قصصية تضم للنازنى ، تيودر ، الحكيم ومحمود وآخرون .

« هل لابد لمحفوظ أن يرتقى في أحضان جماعة ؟ حتى ينال حظه من التقدير » ؟ .

ثم ألم تتغير مواقف بعض من كتب - حول أدب محفوظ الروائي - من التقيض الى التقيض .

ألم تتحول مواقف البعض بما يساوى ١٨٠ درجة من أقصى اليمين الى أقصى اليسار وبالعكس ؟ يكتب أحدهم واصفا لرواية ميرامار فيقول « أن الرواية قد أصبحت بحق قصيدة طويلة جيدة البناء .. وجودة البناء هي السمة الأساسية في كل أعمال نجيب محفوظ .. لكنه هنا بناء شعري .. وبناء شعري جيد .. » ( مجلة المجلة يونيو ٦٧ ) ثم بعد سبعة عشر عاما نرى نفس القلم وهو يخط على الصفحات بأن محفوظ في العقدين الأخيرين قد أصيب بتهور في تركيب بناؤه الروائي والتخلف الفكري والتهور الفني وتسطح الرؤية (٦) .

ألم يسوا به البعض محلقا في أعلى مراتب القدرة الابداعية ، ثم عادوا وأذاقوه من السنتهم سوط عذاب ؟ (٧) ، بل أن البعض حاجمه أشد الهجوم وأهدر موهبته الأدبية على نحو صريح ، رغم أنهم من الذين كالأول له من قبل المديح في مراحل سابقة ، وربما كانوا صادقين في كل مرة ، أماء في كلا الحالتين (٨) .

وهل هناك غير محفوظ فقط ؟ - الذي - لا تتباين وتختلف مستويات التحليل والتفسير فيما بين النقاد بعضهم البعض ويتنافرون شيئا متعددة بقدر تعدد طبقات المعنى الذي يحمله النص الروائي ( المحفوظي ) - وحتى داخل الفصيل والاتجاه النقدي الواحد ؟ - ولسوفه تصل درجات التباين والاختلاف حتى تصل الى ذلك الرد القاسي الذي حملته مجلة ( الرسالة الجديدة ) في صورة مقالة نقدية (٩) غاضبة أشد الغضب من صاحب كتاب ( غي الثقافة المصرية ) الذي أصدره كل من ( د. عبد العظيم أنيس ، محمود أمين العالم ) ( ١٠ ) في عام ١٩٥٥ .

(٦) لمزيد من التفاصيل يمكن الاطلاع على مجلات الأعلام ولتوقف العربي ( ليبيا )

أعرام ( ١٩٨٣ - ١٩٨٥ ) .

(٧) انظر مجلة ابداع القاهرة : عدد ابريل ١٩٨٨ مقالة بعنوان « النزول الى البحر »

(٨) انظر مقالة أحمد عبد الصطي حجازي ، الأعرام ٣٦ اكتوبر وعدد مجلة اليوم السابع الخامس بسقوط ، اكتوبر ١٩٨٨ حول موقف جورج طرابيشي .

(٩) « نقاد الواقعية غير الواقعيين » مجلة الرسالة الجديدة عدد يونيو ١٩٥٦ وكاتب هذا المقال هو الاستاذ أبو سيف يوسف ، ولكنه وقع باضواء مستمار ( كمال يوسف ) حيث كان آنذاك حاربا من حكم بالسين في أحد التظاهرات السياسية .

(١٠) سوف يتم عرض هذا الكتاب في الجزء الثاني من هذا الكتاب والذي سيصدر

قريبا -

ثم من غين (م محفوظ) الذى يكتب عنه ناقد كبير ، ويقول « اللص والكلاب » آخر روايات الأستاذ نجيب محفوظ . هي فى اعتقادى . أهم ما ظهر فى المكتبة العربية لمدة طويلة ، ثم يمضى المقال مواصلا نفس نبرة الاحتراف والتقدير .

ويقول « . ولست أشك فى أن مؤرخى الأدب عندنا سيحتفرون اللص والكلاب » ، فاتحة عهد جديد فى الرواية العربية لأنها أوسست أسلوبا فنيا جديدا سيفيد منه الكثيرون من كتابنا (١١) « . ثم بعد ذلك لا كلمة . . ولا حرف . . ولا حتى إشارة ولو عابرة ، ولمدة سبع سنوات كاملة هي طيلة رئاسته لأحد المجلات الثقافية .

بل أن الحصام النقدي هذا - والذى باشرته تلك المجلة - قد انتشر مبداه واتسعت عدواه الى مجلات ثقافية أخرى . ولعل ظاهرة مجلة ( الكاتب ) - والتي كانت تصدرها دار الكاتب العربي - هي أبرز الظواهر الدالة على تلك القطيعة النقدية ، والود المفقود - والذى يقف أكثره حيله - مطلقا بلا جواب حائرا بغير نتيجة - . فما بين الدهشة والحيرة يُظل سؤال مجلة ( الكاتب ) أكثر الأسئلة المفضزة والمحيرة ، - ذلك أن وضعنا - أمام بصرنا عدة حقائق ، نأخذها من صفحات مجلة ( الكاتب ) نفسها - فهي على وجه التحديد - قد خصت أدب ( نجيب محفوظ ) بعناية واضحة ، حيث نشرت عدة بحوث ومقالات بلغت جملتها تسع وعشرين بحثا ودراسة فى الفترة من مارس ١٩٦٢ ، وحتى يوليو ١٩٧٠ . ولقد اقتصرت المجلة بأغورة مقالاتها حول ( محفوظ ) بدراسة ( د . رشاد رشدى ) تحت عنوان « عنصر القسرية فى اللص والكلاب » وأنهت اهتمامها ( بمحفوظ ) بدراسة ( د . لطيفة الزيات ) حول رواية « الشحات » .

ثم تمر المجلة بلحظة صمت هائلة ، وفجوة انقطاع خرافية - فلقد أولعت مجلة ( الكاتب ) ، فن نجيب محفوظ مع ( أهل الرقيم ) فى كهف الظلام والنسيان ، وكان المجلة لم تسع بنجيب محفوظ ، أو هي سمعت ولكنها لا تريد أن تصفق ، وإن صدقت فهي لن تذكر حرفا واحدا . بشأن ( نجيب محفوظ ) . حل كان الأمر مجرد صدفة ؟

(١١) رشاد رشدى ( د . ) ، مقالات فى النقد الأدبى ، القاهرة : دار الجيل للطباعة .

سؤال لن تنكر أهميته ، ولكننا لن نشغل بالنا - لاعتبارات الوقت والمساحة - أن نطرحه على أنفسنا أو أن نجيب عليه . غير أن هذا السؤال يقودنا الى تساؤل آخر لابد أن نطرحه على أنفسنا ، وأن لا نغفل أهمية التعرض له - ولو في سرعة خاطفة - .

هل كان صمت كل تلك المجلات الأدبية والثقافية موازيا لجفاف نبض الابداع لدى نجيب محفوظ ؟ .

صحيح أن محفوظ انقطع عن نشر أعماله في - علق الصحافة المصرية - ( الأهرام ) ولمدة تقرب من عام ، حيث دعاه ( رجاء النقاش ) أن يواصل نشر أعماله على صفحات ( الهلال ) . ولقد نشر ( نجيب محفوظ ) ثمانى قصص قصيرة منها ( فنجان شاي ، روح طبيب القلوب ، موقف وداع ٠٠ الخ ) والتي ظهرت فيما بعد في مجموعته ( شهر العسل ) . وعاد ( نجيب محفوظ ) الى مكانه الأثير ، وموطنه الأصيل ، ليواصل الكتابة على صفحات ( الأهرام ) . فهل كان التقيد مرتبطا بدوام علاقة محفوظ بالأهرام ؟ ربما .

لكن عودة محفوظ الى الأهرام سوف يعقبها ذلك التجاهل النقدي والصمت والقطيعة ، هل كان ذلك أيض محض صدفة ؟ .

اذن لا يتبقى أمامنا الا أن يكون عطاء محفوظ قد مر بحالة جفاف شديد وتعرض الى ( الترحل الفنى ) وتدهور وتفكك بناؤه الروائى !! .

ان المرء لا يمكنه أن يصدق حالة القطيعة النقدية وستار الصمت ، ذلك أن الصامتون ، والغاضبون والمقاطعون قد أهدروا - عمدا - من تاريخ أدبنا العربى ، مرحلة متوهجة من أدب نجيب محفوظ نشبتها على النحو التالى ( خمسارة القط الاسود ، تحت المظلة ، حكاية بلا بداية ولا نهاية ، شهر العسل ، المرايا ، الحب تحت المطر ، الجريمة ، الكرنك ، حكايات حارتنا ، قلب الليل ) .

عشرة أعمال كاملة - يمكن أن تكون هى كل انتاج مبدع ما - ، ويجوز أن تأتى كل واحدة من تلك الأعمال بالمجد والشهرة لصاحبها ، ومع ذلك تقاطع تلك المرحلة نقديا على نحو مثير - فيما عدا شذرات قليلة ، أثبتناها لأصحابها داخل هذا المجلد أو فى جزءه الثانى .

لقد طرحنا الأمر بقليل من التفصيل ، نوعا من النموذج التمثيل ، لما اطلقنا عليه الانقطاع والحصام النقدي - فعل قدر حجم المشكلة ، يكون حجم الجهد المبذول فى معالجتها ، وعلى قدر السؤال يكون الجواب . ثم

الم يكن ( نجيب محفوظ ) ، وعالمه الروائي نقطة البدء عند الكثيرين من أدباؤنا ونقادنا - على السواء - فى مراحلهم الأولى من الكتابة ؟ ومحطة الانطلاق نحو عالم الشهرة والابداع الأدبى أو النقدى ؟ ( ١٢ ) .

الم ينشغل نقادنا وحتى اليوم بالحديث حول فنه الروائى ؟

الم يكن قاسما مشتركا فى العديد من الجوائز الأدبية ؟ - رغم ما قد يسوقه البعض من حجج تتجمل بلباس الموضوعية - وأن كانت تحصل مطاعن الظن والاتهام نحو أدب محفوظ الروائى - عندما يرددون بأن غير محفوظ قد حظى بشرف جوائز الدولة فى زمن أسبق من حصوله هو عليها ، وأن نجيب محفوظ قد جاء متأخر فى طابور جوائز ( وزارة المعارف العمومية ) أو ( المجمع اللغوى ) ، وأن حصوله على تلك الجوائز كان مجرد رحلة فى طريق عبده آخرون كان لهم فضل السبق والريادة . لكننا لا نجد غير تعليقاً ( العشماوى باشا ) وزير المعارف العمومية ، والذي تنقله مجلة ( مسامرات الجيب ) رداً على سؤاله حول عزوف واحجام كبار الكتاب من الدخول الى معترك التنافس حول جائزة وزارة المعارف عام ١٩٤٧ ، ويقول ( العشماوى باشا ) :

( انه لم تتقدم الى مسابقة وزارة المعارف الا القصص التافهة ، البعيدة كل البعد عن الواقع ، ومرجعه أن كتاب القصص الناضجين يتجنبون النزول الى مثل هذا التسابق ، اما استكباراً أو لأنهم يتوسمون أن فنههم الطليق لا يرضى الهيئات التعليمية التى تتوقى الوقار والتزمت فيما يقدم الى الطلاب ، ومنهم من يسيء الظن بالمحكمين . . ) ( ١٣ ) .

وعندما يفوز ( نجيب محفوظ ) بجائزة المجمع اللغوى فان الدكتور ابراهيم بيومى مذكور يقول معلقاً حول رواية ( خان الخليلي ) - التى فازت بالجائزة - « انها تمتاز بالروعة القصصية الفنية . . » ( ١٤ ) .

ونجيب محفوظ كان هو الروائى الوحيد - فيما نعلم - عن روائى تلك الفترة التاريخية المبكرة ، الذى تنفذ احدى طبعات رواياته ثم يصاد طبعها مرة أخرى ، وهو لم يزل فى مرحلة مبكرة من رحلة عطاؤه الفنى ، نفذت الطبعة الأولى لرواية ( رادوبيس ) فى عام ١٩٤٦ ، أى بعد صدور

---

( ١٢ ) نشرت مجلة الرسالة ، العدد الصادر فى ٢٦ يناير ١٩٤٨ ، أول مقالة نقدية للاستاذ ثروت ابطاى حول أدب نجيب محفوظ .

( ١٣ ) القاهرة : مسامرات الحبيب ، سبتمبر ١٩٤٧ .

( ١٤ ) الرسالة الجديدة ، القاهرة : ج ٧٦٧ ، مارس ١٩٤٨ .



بحوالى ٣ سنوات ، وفى خلال تلك السنوات الثلاث يكون قد أنجز خلالها  
( كفاح طيبة ، القاهرة الجديدة ، ثم خان الخليلي ) •

وبالطبع لا بد أن ننوه الى ظاهرة نفاذ طبعات الكتب الأدبية فى  
مصر - وإن كانت قاصرة على عمالة من أمثال ( د • طه حسين ، أحمد  
المين ، أحمد حسن الزيات •• الخ ) •

ونجيب محفوظ - فى نظر البعض - مسئولاً ، ليس فقط عما  
يسطره النقاد ويخطوه بأيديهم - ولكن تنسحب مسئوليته على منطقة -  
هى - أبعد من ذلك ، حتى تصل الى كوامن الصدور ، فهو مسئولا أيضا -  
لدى البعض - عما لم يقله النقاد أو ما لم يكتبونه ؟

وكان محفوظ يملك لوحة مفاتيح سحرية ، أن ضغط هو عليها  
انهالت عليه وحده مقالات المديح • أن شاء ، وهو أن يضغط عليها مرة  
أخرى تتوقف عشرات الأقلام - رهنا - فى كل مرة برأيه ومشيته !!  
الم يحمله البعض وزرا شديدا ، بعدم كفاية النقد المتاح حول  
كتاب جيله ؟

الم يكتب البعض لازما محفوظ ، بأن تيارا معينا هو صاحب الصوت  
الأعلى ، والفضل الأول فى تركيز الضوء عليه وحده ، مما لا يترك للآخرين  
مكانا هم مستحقوه • ومن الالف للنظر أن المشكلة ذاتها تتكرر ، ولكن  
فى فترة لاحقة ، وفى مجال فنى مختلف - ويبدو وكأنها قضية متكررة  
فى مجتمعنا - حيث اعتبر البعض نجومية الفنان ( عبد الحليم حافظ )  
وعذوبة صوته وامكانيات الأداء الفنى لديه ، هى العقبة الكؤود أمام ظهور  
جيل آخر من المطربين •

وكان ( عبد الحليم حافظ ) هو أيضا يملك أن يحجب جمال صوت  
يملك الموهبة أو الأداء الجميل • وأنه وحده قادرا على أن يسد أذان  
المستمعين فى وجه صوت ، أو أن يقلل حجم الشهرة التى يتمتع بها  
مطربى جيله ؟

لقد أثرت مثل هذه المشكلات يوم أن رحل عن عالمنا روائيون  
مبدعون مثل ( محمد عبد الحليم عبد الله وعلى أحمد باكثير والمرحوم  
يوسف غراب ) •

إن ما كتب من أخبار وتعليقات فى جرائد ومجلات تلك الفترة أترك  
للقارئ حرية البحث عنه وقراءته ، وهو وحده صاحب الحكم له أو عليه ،

وقضيتنا الآن ، هي كيف يمكن أن تختلف كتابات النقاد - وإلى هذا الحد - رغم أنهم جميعا ينطلقون من أصل واحد ، ونعني به النص الروائي المطبوع ؟

هل يعود ذلك الاختلاف إلى ما يقوله البعض حول حداثة الرواية ؟ « وأن النظرية الأدبية والنقد المتعلقان بالرواية ، أدنى بكثير ، إن كما وإن كيفاً - من نظرية الشعر ونقده - ويمزى السبب في ذلك إلى قدم الشعر وحداثة الرواية بالنسبة إليه » (١٥) - لكن ويليك ووارين سرعان ما يدحضان هذا التفسير (١٦) .

وقد يكون السبب في هذه الاختلافات - هو احتواء النص الروائي ، عند محفوظ - على مستوى التضمين - احتمالات شتى ، وتوقعات مختلفة ، بقدر ما يحمل النص من معاني ، وهي المعاني التي تصبح موضوعاً للتأويل كما يقول ( رولاند بارت ) في كتابه ( الصورة - الموسيقى - النص ) ( ١٧ ) ، بأنه ثمة ثلاثة مستويات للمعنى ( ١٨ ) .

١ - المستوى الإخباري .

٢ - المستوى الرمزي .

٣ - مستوى ثالث يقول عنه أنه يتعلق بالمال أكثر مما يتعلق بالمدلول وهو - أي ذلك المستوى - يرتبط بذلك الفتح ، أو الطريق الذي عبده ( جوليا كريستيفا ) بما تطلق عليه سيموطيقا النص ( ١٩ ) .

ويعود ( بارت ) ليصوغ مصطلحه الخاص ويطلق عليه ( المعنى المفتوح أو المنفرج ) "Obtuse Meaning" ( ٢٠ ) « وهو معنى لا يقع داخل النظام اللغوي أو نظام الرمزيات ، رغم أنه يوسع حقول المعاني ويمدها إلى ما لا نهاية » .

---

(١٥) رينيه ويليك ، أوستين وارين ، « نظرية الأدب » ، بيروت : المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ترجمة محيي الدين صبحي ، ١٩٨٧ ، ( ص ٢٢٠ - ٢٢١ ) .

(١٦) نفس المصدر السابق ص ٢٢١ وما بعدها .

Barthes, Roland; Image-Music-Text, London : Fontana, (١٧)  
Paper Backs, 1977, Trans. By Stephan Heath.

Barthes, IBD. (١٨)

Barthes IBD. (١٩)

Barthes IBD. p. 54-55. (٢٠)

ولعل لا أبرح الحقيقة - لو أننى قلت - أن صاحب « الأسرار » ، ودلائل الإعجاز » قد سبق الجميع عندما أقر بول نظرية للنظم والمعنى ، فجعل المعنى على صنفين ، هما المعنى الأول الذى نعرفه من رسم الكلمة وصياغة الحروف ، والمعنى الثانى ( هكذا ) هو الذى نبحث عنه ونستخرجه من داخل النص أو ما يسميه ( عبد القاهر ) « معنى المعنى » ( ٢١ ) .

اذن هل حرت النقد كل أرض اجتازها محفوظ ؟ بحثا عما يكون قد أخفى من بذور ، أينعت طيب الثمار ؟ وهل رأى النقد حصادا وأفرا فيما بذر محفوظ من أفكار داخل أعماله ؟ تتمثل فى بناء روائى جميل الصنعة محكم التفاصيل ، واقع الأمر ، الذى يتبدى لكل من يفحص حصاد النقد - الذى تعرض لفن محفوظ الروائى - هو حالة التباين ، والاختلاف الشديدتين .

ومرد ذلك الى سبب أولى وبسيط ، هو ما نعتقد أنه ( نقطة لقاء الناقد مع العمل الفنى ، وهنا يمكن أن نلمح تركيز الأعمال النقدية وانقسامها الى فصلين أساسيين طبقا لدور الناقد الذى يباشر من خلال عمله النقدي ، ويمكن اجمال ذلك على النحو التالى :

#### ١ - التفسير

#### ٢ - الشرح

أو ما نستعيره من أستاذنا الدكتور ( عز الدين اسماعيل ) ، المنهج الاستدلالي ، والمنهج الاستقرائى . فإذا انطلق الناقد محاولا تقريب المعنى الذى يراه هو من خلال قراءته للنص ، ثم يبذل الجهد فى تبسيط ما أبهم على مجمل القراء - أو ما يعتقد أنه كذلك - ، فهذا النوع من النقد ينطلق دائما من خارج النص - مهما حاول أن يقول بعكس ذلك - وهو دائما يبدأ من وجهة نظر محددة سلفا ، سابقة التجهيز ، تحمل فى طياتها صيغ أحكاما قبلية . وسواء كانت هذه الآراء ترتكز على فرضيات وأحكاما جمالية .

« على الطريقة الفرنسية أو فنا من أجل الفن - والتي انبعثت من

---

( ٢١ ) عبد القاهر الجرجاني ، « أسرار البلاغة » ، القاهرة : مكتبة القاهرة ، ط ٣ .

عباءة الرمزية والتي تمثل ردة ضد واقعية وطبيعة القرن التاسع عشر ، ( ٢٢ ) .

ومن نافلة القول أن نؤكد أن كلا من التيارين يتجهان صوب كل ما هو معيارى وقيمى بقدر ما ينبذان الأسلوب الوصفى ، فهما لا ينظران الى العمل كما هو ، ولكن كما يتصور - من منظورهم - أن يكون . وتوسيعا لدائرة استخدام الأحكام سابقة التجهيز فإن البعض قد ينظر . بل هو قد نظر بالفعل - الى ابداع محفوظ ( الحوارى ) فى مجموعة ( تحت المظلة ) أو ( الشيطان يحط ) وأخذ يطبق عليها معاييرها ، وكانت النتيجة بالطبع فى غير صالح ( نجيب محفوظ ) . لقد فات النقد أن ينظر الى ( محفوظ ) الروائى فى انجاز الكلى . ولن أشق كثيرا على نفسى لو أننى قلت أن صدمه ما وقع لنا جميعا عقب أحداث الخامس من يونيو ١٩٦٧ ، قد أحدث رد فعل حاد لدى ( محفوظ ) - الذى لم يكن اثثناء - لا وقع فى نفوسنا جميعا ، فكان أن ابداع لنا تلك ( الحواريات ) والتي لا يجوز النظر اليها بعيدا عن جملة ما كتبه . ولا عن ظروف ومناخ أحداث الخامس من يونيو الدامية . فالى أن نجد تلك الرابطة التي تصل ما بين قصته القصيرة ( سائق القطار ) ومن قبلها ( الشحاذ والثرثرة ومبرامار ) وكلها تنتمى زمانيا الى فترة ما قبل هزيمة يونيو ، ثم ( خمارة القطر الاسود وتحت المظلة ، وحتى مجموعة شهر العسل ) واللواتي ينتسبن جميعا الى مرحلة الانفعال بلهزيمة والتأمل فيما حدث ثم مراجعة النفس والقسوة عليها حينما ، تظل النظرة محدودة لا تتسم بالشمول .

وقد يبلغ التفاوت أو التباين - ضاق أم اتسع - بين رؤية النقاد بعضهم والبعض الآخر ، وهو ما سيلاحظه القارى حتما ، وبوضوح . غير أن خلافا من هذا النوع سوف يتضاءل حتما أمام مشكلة أخرى قد يتوقف أمامها قارى هذا الكتاب ، فعنما يكون خلافاً للرأى - مما لا يسمح بوجود هامش أو مساحة ولو قليلة يتحرك داخلها النقد هنا أو هناك ، بل يكون المسحوق به فقط هو الايجاب أو السلب ، الكون أو الفساد ، الوجود أو العدم وبعض أساتذة النقد والدارسين أو المشتغلين بالأدب قد يطرحون ( سيكون الحث ) وعدم تطوره ( د . عبد الحميد القطر )

( ٢٢ ) رينيه ويليك ، « الشكلانية الروسية » ، بغداد : مجلة الثقافة الأجنبية جلد ٣ ،

س ٨ . من كتاب .

The Attack on Literature.

أو خلو القصة من الأحداث ( د. حلمي بدير ، أنيس منصور ) ( ٢٣ ) .. الخ وهو أمر لا يستحق - مجرد الالتفات أو الاهتمام فقط - ولكنه ينعونا الى المناقشة والبرهان وفحص وتلقيق الأدلة ، خصوصا اذ كان هذا ممن نكن لهم التقدير والاحترام .

ولربما كن من الأصوب أن يكون التعليق في هامش قرين المتن المنشور ، ولقد رأيت أن أتقاضي التكرار - اما بالإشارة الصريحة أو بالإحالة على هامش متسع المساحة قليلا ، الا اننى فضلت أن يكون التعليق مثبتا في هذه المقدمة ، طالما أنه يناقش ظاهرة يتجمع من حولها بعض كبار النقاد وأساتذة الجامعة .

والقول يخلو القصة من الحدث ( د. حلمي بدير ( ٢٤ ) ، فصول مجلد ٢ ، عدد ٤ سبتمبر ١٩٨٢ ص ٨٥ ) أو أن الحدث ساكن لا يتطور ( د. عبد الحميد انقل ، بناء الرواية في الأدب المصري دار المعارف ط ١ ، ١٩٨٢ ، ص ١٢٤ ) ، يجعلنا نلتفت الى أهمية إعادة القول حول أهمية تحديد المصطلح وتلقيقه ، وهذا يدفعني الى محاولة طرح إعادة التعريف بمصطلح ( الحدث ) في ضوء مصطلحات النقد الحديث .

وسوف اعتمد هنا تعريف ميك بال ( Miek Bal ) ( ٢٥ ) ، وهو التعريف الذي صاغه بعد تمثله لعدد من الكتابات النقدية عند ( بوث ( ٢٦ ) ، شاتمان ( ٢٧ ) ، بارت ( ٢٨ ) ، روبرت شولز ( ٢٩ ) ( الخ ) - « وتعرف الوقائع بأنها الانتقال من حالة الى حالة أخرى ، بسبب فعل أو بسبب خبره ووعي البطل ، وكلمة تحول ( Transition ) تؤكد أن حقيقة الواقعة وجوهرها هي عملية تحول » .

( ٢٣ ) أنيس منصور ، اللص والكلاب ، القاهرة : الهلال مايو ، ١٩٦٢ .  
أشرت فقط الى هذه الملاحظة حيث أنها خارج هذا الكتاب أما بقية الأسماء الواردة بأعلى وفيها فلم أشر إليها مرجعيا حيث أن التوثيق للرجمي سيأتي في حينه قرين كل مقالة أو دراسة سواء في الجزء الأول أو في الجزء الثاني .

( ٢٤ ) هذه الدراسة تقع في الجزء الثاني الذي سوف يصدر قريبا بإذن الله .  
( ٢٥ ) Bal, Mieke, Naratology, University of Toronto Press, pp. 5-13, 1985.

( ٢٦ ) Booth, Wayne. The Rhetoric of Fiction, CHI, 1961.

( ٢٧ ) Chatmans, Story Discourse, Cornell, 1978.

( ٢٨ ) Barthes, R. Intro. to Structural Analysis of Narrative Fontana, London, 1977.

( ٢٩ ) Robert, S. and R. K. Nature of Narrative, Oxford, 1966.

وهنا نتأكد أهمية التحليل النقوى لسياق النص ، حيث أنه من الصعوبة بمكان تحديد الجملة التي تمثل الواقعة أو أن نقول هنا مكان الحدث ، حيث أن هناك العديد من جمل النص الروائي التي تحتوى على عناصر أو عوامل يمكن اعتبارها مجرد خطوة فى مجمل سياق عمليات (Processes) كما أن نفس هذه العناصر يجوز اعتبارها خطوات أو اجراءات أو عمليات ، وهى فى نفس الوقت أهداف ويواعث ( حوافز ) فى دفع عمليات التحول نحو الحدث ، والحكم على ذلك يعود فقط الى نظم وصياغة السياق الروائي . وهناك ملاحظة أخرى قد حان آوان الكشف عنها ، وهى قضية الحديث النقدي الذى يحاور القارئ من داخل النص مرة ثم يفادر ساحة النص ويتمدع عنها - وهو المقروض أن يتعلق على وقائع كلام المبدع - وهذا الخروج ، يعنى أننا فى منطقة - هى بأكملها - تعود الى حديث الناقد فقط ، وليست لها أدنى صلة بكلام أو قول المؤلف الروائي .

مثال ذلك ، « الزقاق تعبّر عن حركة القرية حتى تصبح جزءا من المدينة » أو والنفس المصرية - فى أعماقها نباتية ٠٠٠ نفس ريفية ، ولعل تدينها يعود الى هذه النباتية أو الريفية ٠٠٠ ليست الجنة وهى غاية وهنـف ودين قمة الوعى النباتي ، من دراسة ( توفيق حنا ) محاولة نقدية ( الرسالة الجديدة عدد ٥٢ ، أغسطس ١٩٥٦ ) .

وغاية القول أن هذه التيارات النقدية المتباينة فى أشكالها والمختلفة فى أسلوب وطريقة اقتربها وتعاملها مع أدب نجيب محفوظ تطرح على القارئ عبثا ثقيلًا ، كما أن عدم العثور على النموذج الذى يوضح لنا كيف تنجح أو تفشل مثل هذه الأعمال الروائية ، يذيد أيضا من عبء القارئ . لذلك فقد استصوبت أن أصنف تلك الأعمال النقدية فى سياقات مقاربة - ما أمكن - مستخدما نفس وسيلة الناقد فى اقتربها من محفوظ وتعامله معه ، ذلك أن وجود نموذج أو مثال سوف يساعد القارئ جون شك على تكوين وبلورة آراء وافكار ونظريات ولو حتى فى شكلها وصيغتها الجتينية .

وإن التقسيم والتصنيف - مهما كانت حجم المآخذ التى سوف تواجهه ، والتصور الذى قد يقاربه فإنه رغم كل ذلك سيكون ذا فائدة ولو قليلة - كما أرجو - بالنسبة للقارئ والباحث ، وربما للكاتب / المبدع ذاته .

إن خلف هذا الكتاب كما سبق ونوهت ، هو دعوة مفتوحة للقراء الحرة ، لكنها تحاول جاهدة أن تتشـكل ولو فى بناء جتيني أمام بصر

القارىء أن قيمة التقسيم والتصنيف على نحو نظام أو نسق أو شكل - أصاب كما أرجو أم أخطأ كما لا أحب ولا أتمنى - فإنه سوف يفتح الباب باتساع ورحابة للمحاورة وللإضافة والتصويب ، كما أنه سوف يدفع بمن يصحح لى أو يصوب للآخرين بما ينفع ويثنى ويفيد .

ولعله بات واضحاً أن معيار التصنيف فى هذا الكتاب هو مقوله ( جاكوبسون ) حول القيمة المهيمنة على نص الناقد . فالكتاب لا يأخذ الناقد بما يراه فى نفسه أو من حيث موقعه الفكرى أو انتمائه النقدي ، لكن الكتاب يهتم فقط بالقيمة الثالثة والتي تشيخ داخل النص الوارد فى الكتاب . ومن خلال العناصر التي توفرها مقاله الناقد سوف يتاح قدر واسع للحركة أمام القارئ والباحث فى اختبار مدى متانة عناصر الكتاب ، صاحب الرسالة ، وهى أيضاً تعين القارئ على اكتشاف عناصر أخرى كامنة ليس فقط فيما يورده الكاتب ، ولكن فى أعمال كتاب آخرين .

وهذا التصنيف لا يتداخل بين الناقد والقارئ الا فى النذر اليسير ، وهو تداخل محسوب ومضبوط بما لا يشوش على القارئ أو يفرض عليه آراء مسبقة أو أحكاماً قبلية سابقة التجهيز .

لذا فلقد تم الاحتفاظ بكل هوامش المتن الأصلى والذي يتم عرضه داخل هذا الكتاب . أما الملاحظات وهى قليلة فلقد أشرت إليها بعلامة (★) نجمة ثم ذيلتها بحرفى ( فـ ١٠ ) .

وسوف يلاحظ القارئ أن بعض هذه الدراسات تبحر فى مياه عميقة وتسافر الى آفاق جديدة وتسجل ريادتها فى اكتشاف أراضى بكر ، لم يعرفها النقد التقليدى من قبل . كما أن بعضها الآخر يوسع من حدود العالم القديم المعروف من قبل ، ولكنه يطرح عن ذلك المألوف والمعتاد مألوفيته واعتياديته ويدفع به الى عالم من الفهم والوعى الجديد . وبعض هذه الدراسات والبحوث تحلق عالياً مع التسور الى قمم الجبال الشامخة . ولهذا فإن هذا الكتاب سوف يطرح عديداً من الأفكار النقدية التطبيقية على أعمال ( نجيب محفوظ ) ، وهو يحاول أن يقدم مثالا نافعا لكيفية وطريقة تطبيق معارف نظرية فى مجال النقد التطبيقي ، مراعيًا أن يخلق بجناحي القواعد التقليدية جنباً الى جنب مع الجديد من تلك القواعد . وهو بذلك يحاول أن يلقي الضوء على مساحات واسعة ما أمكنه ذلك . فهناك بواكير النقد النفسى كما يطرحه د. عز الدين اسماعيل ، ثم محاولات ( د. الزخاوى و د. فرج أحمد ) ، وهناك بواكير وبدائيات التفسير الاسطورى الذى يطرحه ربما للمرة الأولى ( د. لويس عوض ) ،

ويبلغ مداه عند ( ادوارد الخراط ) مرتكزا على انجازات الانثروبولوجيا ، وهو يتردد على استحياء عند ( د - الربيعي ) في عقده لعلاقة التماثل بين ( أوديب ) و ( صابر الرحيمي ) .

ثم نراه مرة أخرى لدى ( رجاء النقاش ) في عرضه لرواية السمان والخريف وهذا النوع من النقد الاسطوري - وهو أن لم يصل الى ما يطلق عليه المدخل النموذجي - من خلال النموذج الطوطمي أو الشعائري الا أنه يعالج بمسحة دينية مسيحية الطابع لدى ( ادوار الخراط ) تعكس بالطبع ثقافته ممزوجة بانتسابه للاعتقاد المسيحي . ونفس الشيء سوف نجده لدى ( رجاء النقاش ) ولكن من خلال اشارات شبه دينية ذات اصول اسلامية . وهي الأخرى - تعكس ثقافته ولكنها لا تكشف - كم في حالة الخراط - عن عقيدته الدينية بشكل سافر ، فهو لا يبرح مثال سقوط آدم عندما يقع في براثن الشيطان والخطيئة .

والنموذج السابق من التوضيح قصصته منه أن أوضح مدى الجهد الذى بذله النقد العربى فى مواكبته وعدم عودته عن طلب الجديد من المعرفة وهو ايضا دليل واضح على أن النقد العربى هو وحده دون غيره من استطاع ان يتعرف على ابداع محفوظ ثم يضعه فى مكان الصدارة من أدب الرواية العربية قبل أن يتعرف عليه المستشرقون أو غيرهم .

وسوف يلاحظ القارئ أن بعض النقاد والباحثين قد احتلوا مساحة أكبر من غيرهم - مما قد يراه البعض تحيزا ضد بعض الاتجاهات النقدية . وبداية أقول أن هذا الكتاب لا يقف مضاضا من اتجاهات بمينها حتى لو اختلف معها وهو لا ينحاز الى اتجاهات أخرى - نقدية - حتى لو كانت أشيرة اليه . ويجدر بى أن أضغ بين يدي القارئ جملة الاعتبارات - التى - فرضت وجود مساحات أكبر أمام بعض الكتابات - وليس التمييز أو التميز ، فهذا الكتاب نافذة مفتوحة لعطاء النقد الأدبى فى مصر والعالم العربى - هذا هو هدفه الأول . وكان ترتيب الأولويات داخل هذا الكتاب على النحو التالى :

١ - إبراز دور الطليعة النقدية من جيل الرواد - تلك التى - حدها حسها النقدي المرحف ، وإدراكها الصحيح الى اكتشاف ذلك ( الأدباء الشباب ) آنذاك ، كما وأنها تحملت وحدها عبء اضافة النص المحفوظ المبكر والبلغ عنه . فكان لا بد لى من تنظيم دور ريادتهم وإبراز عطاء اكتشافهم خاصة وأنهم فى رحاب الله ( سيد قطب ، أنور المعداوى ) . وحتى يكون هذا الكتاب فى جزءه الأول توثيقيا ما وسع به



ذلك ، حتى يوفر للباحث المدقق والقارىء الواعى وقتا هو فى حاجة الى توفيره وجهدا هو فى حاجة الى ادخاره . كما وأنه يكون بمثابة دفاع مبدئى عن اقاويل باطلة حول دور الآخرين فى اكتشاف أدب الرواية عند ( محفوظ ) .

٢ - عطاء نقادنا الكبار ممن أثروا حياتنا النقدية ، ثم رحلوا عنا وانقطع عطاؤهم - السخى - فى مجالات الابداع النقدى ( د غنيمى حلال ... الخ ) .

٣ - نقادنا - الذين - كان ( نجيب محفوظ ) هو أحد محاور الاهتمام والتركيز لديهم . فصاغوا اهتماماتهم تلك على شكل دراسات واسعة ( د محمود الربيعى - محمود العالم - غالى شكرى - جورج طرابيشى ... ابراهيم فتحى ، د محمد حسن عبد الله ... الخ ) .

٤ - الدراسات والرسائل الجامعية الخاصة التى تعرضت بالدراسة لفن محفوظ الروائى - طالما - أنهت أصبحت متاحة للقارىء بعد صدورها فى كتب عامة ( د سليمان الشطى ، د فاطمة الزهراء ... الخ ) .

ومن هنا فلقد راعيت أن أفسح دفتى الكتاب لكل الأصوات وأن أرصد كل القراءات . ذلك أنها جميعا ودون اثنثناء قد ساهمت فى كشف عالم الرواية عند ( نجيب محفوظ ) وهى التى صاغت صورة محفوظ الروائية لدى قارىء اللغة العربية .

ولأسباب ضيق الوقت ، وإزدحام المطبعة . فلقد رأت هيئة الكتاب أن يخرج هذا الكتاب مقسوما الى جزئين يحوى كل جزء ستة فصول . ولقد جمعت بعض الكتابات - وإن كانت فى عجلة سريعة - إلا أنها - وتشبه ضوء الشهب - على أنها تحوى فكرة صائبة قد تكون مشروعا تحت التنفيذ لدى صاحبه وأطلقت على تلك الكتابات اسم (مواقف) . ثم وضعت خريطة جغرافية تعين القارىء على ملاحقة حركة أبطال نجيب محفوظ داخل قاهرة المزمز القاطمية أو القاهرة المعاصرة التى نعرفها - ذلك أننى لاحظت بعض الابهام فى توثيق أسماء الشوارع والحارات ، بل أن البعض قد راجع محفوظ فى صحة وجود بعض الشوارع والأزقة . لذلك ستكون الخريطة خير شاهد على صدق محفوظ ، ومدينة للقارىء أيضا . والصور الأثرية الواردة مأخوذة من كتابى ( كروزيل ) مساجد مصر والمعمارة الاسلامية المبكرة وكذلك من كتاب ( مورى ) قصور ومنازل القاهرة .

وأخيرا ورغم كل شيء فهذا الكتاب هو دفاع عن النقد والنقاد ورغم  
ما قد يصيبه البعض من لعنات وما قد يراه الآخرون من قصور وأننى  
أفتح قلبى باتساع ذراعى لكى أسمع وأتلم وأصحح كل ما يقدمه  
أساتذتى وأصدقائى ممن يسبقونى ويفضلونى علما ومعرفة .

١٩٨٨

القاهرة - نوفمبر

د. شاذل الاسود

## **الفصل الأول**

- بورتريه
- الكتابات الأولى



« هناك علاقات .. بينى وبين شخصيات رواياتى .. والمعجب فى هذه الحالة أن الكاتب قد يبدأ بشخص ما .. وسرعان ما ينسى الأصل لحساب الصورة الروائية .. وتستقر الحقيقة الروائية فى الصورة .. ويصير الأصل صورة باهتة لها .. غير هامة بتاتا .. فما من موضوع يعالجه الفن حتى يحررنا منه .. بل حتى يدممه اعداءا .. ولكن لحساب حقيقة أبقي وأبقى وأشد تغلغلا فى النفس » .

بهذه العبارة التى رد بها نجيب محفوظ على سؤال حول العلاقة بينه وبين شخصيات رواياته .. يمكن أن نقدم الحديث عن ثورة ١٩١٩ مع نجيب محفوظ ..

فالمعروف أن نجيب محفوظ من نتاج ثورة ١٩١٩ .. وهو فى نفس الوقت مسجل لهذه الثورة تسجيلا روائيا عظيما فى ثلاثيته المعروفة « بين القصرين ، قصر الشوق ، السكرية » وبالتالي هو متفاعل بأحداث الثورة .. وذلك ندرکه من خلال ما يجرى بين شخصيات الثلاثية من حوار فيه ذلك الوعي كله .

اذن فالثورة تعيش فى وجدان كاتبنا نجيب محفوظ .. منذ أن كان طفلا لم يتجاوز السابعة من العمر .. ثم كاتبا يقدم عملا أدبيا يعتبر بحق من أهم المراجع التى سجلت للفترة ما بين ١٩١٧ - ١٩٤٤ ، اذ أنه يعطى صورة حقيقية وواضحة فى نفس الوقت للمجتمع المصرى بتياراته السياسية وأفكاره النظرية واهتمامات أبناء جيل قام بالثورة ، وجيل بعده أدرك نتائجها ..

والى جانب هذا الاهتمام التاريخي نجد معه أو قبله اهتماما فنيا ..  
فيه يتأمل الكاتب هذا الحادث العظيم فى حياة مصر وينفعل به .. ويتخذ  
منه موقفا ، ويبدى فيه رأيا ..

وتمر خمسون سنة على ثورة ١٩١٩ .. ولكن شخصيات هذه الثورة  
ما تزال حاضرة فى ذهن كاتبنا نجيب محفوظ مرتين :

● مرة كذكريات لوقائع عاصرها ولكن لم يستطيع تمييزها لصغر  
السن .

● ومرة كاحداث روائية عايشها وهى فى تقديره - كما رأينا -  
حقائق أبقى وأبقى وأشد تفللا فى نفسه .

وحين يحدثنا نجيب محفوظ عن ثورة ١٩١٩ .. فإننا نلمح مقدما  
تجرده من التأثير بأحداث هذه الثورة التى مضى عليها خمسون عاما .  
ولنستمع الى كاتبنا نجيب محفوظ حين يدلى بانطباعاته وهى فى  
الواقع صورة محفورة فى الذاكرة ..

- قامت ثورة ١٩١٩ .. وأنا ما زلت طفلا صغيرا ، هذا بالنسبة  
للعمر الزمنى .. هذا وبالنسبة للعمر فقد قامت فى فترة سابقة جدا على  
الوعى الوطنى والسياسى عندى ..

والثورة تسربت الى وجدانى فى شكل وقائع غير مرتبطة .. وقد  
لا أستطيع ترتيب هذه الوقائع ترتيبا تاريخيا .. الا أننى أستطيع أن  
أذكر أمثلة منها :

● يوم أن كنت أسير مع ابن عم لى - الصورة تمر فى ذهنى الآن -  
هو رجل كبير ، وأنا طفل صغير .. هو يسك فى يده مجموعة من الورق  
لا شأن لى بها ، وأنا أمسك فى يدي شيء قد يكون لعبة وقد تكون قطعة  
من الحلوى .. هو يتوقف فى أماكن معينة يسلم فيها بعضا من هذه  
الأوراق التى يحملها .. وأنا طفل تبهرنى المناظر التى أشاهدها فى  
الشارع .. ولا أهتم بما يفعل ولا بمن يقابل ..

لقد عرفت بعد ذلك .. أن مجموعة الأوراق المطبوعة التى كان  
يحملها ابن عمى .. هى « منشورات سرية للثورة » وعرفت أيضا أنه كان  
يصحبني معه ليس للنزهة . ولكن لكيلا يكشف أمره ..

● من نافذة بيتنا .. فى حى الجمالية كانت نظرتي تقع كل يوم  
على قسم البوليس المواجه للمنزل .. والألحظ أن قوة البوليس الموجودة  
فيه من الانجليز المسلحين .. بينما البوليس المصرى كان مجردا من

السلاح .. هذا اذا استثنينا ذلك العدد القليل جدا الذى يحصل سيوفا ..

وفى يوم شاهدت تبعا امام القسم واضطرابا فى داخل فئاته  
وافرادا من الشعب يهجمون عليه .. محاولين الاعتد على البوليس فى  
الداخل .. لكن بقوة السلاح يتغلب البوليس الانجليزى على المهاجمين من  
المصريين ويردهم ..

● فى مدرستنا الأولية .. المواجهة لمسجد سيدنا الحسين ..  
سمعت هتافات مدوية ، أعقبتها طلقات رصاص .. ولأول مرة تصافح  
اذنى هذه الكلمة « مظاهرة » حين نطق بها « المدرس » ولكن لم اعرف  
لماذا كانت هذه المظاهرات وهل لا بد من ان يصاحب المظاهرات هتافات  
مدوية ، وطلقات نارية .. عرفت بعد ذلك الاجابة على هذا السؤال ..

● فى حى الجمالية .. شاهدت أول اشتباك بين مصرى وأجنبى ..  
بين مجموعة من الأزهريين ، وعدد كبير من جنود الاحتلال ..

الأزهريين بالطبع عزل من السلاح ويستخدمون - فى الدفاع عن  
انفسهم - الطوب ، بينما جنود الاحتلال يستخدمون السلاح فى الهجوم  
على الأزهريين .. والغريب أن الأزهريين لم ترهبهم كثيرا هذه الطلقات  
لنارية التى كان ينددهم بها الأجنبى .. بدليل أنهم كانوا ينتهزون الفرصة  
ويلقونهم من جديد بالطوب ..

وكنت اتساءل لماذا كل هذا ؟ وماذا يجرى من حولى .. الحق اننى  
وقتها لم استطع التمييز ..

### ماذا وراء هذه الحركات

يقول نجيب محفوظ :

وغير ذلك .. مشاهد كثيرة .. تكمن فى الذاكرة .. والاعتماد على  
الذاكرة لا يمكن أن يعتمد به .. ولكن الذى أؤكد منه الآن .. انه مع  
استمرار استئلتى لمن هم أكبر منى ، والسماع للأحاديث فى نفسه  
الفترة .. عرفت ولأول مرة بطلا .. وراء هذه الحركات .. والبطل هو  
سعد زغلول ..

ويعيش سعد زغلول فى وجدانى ، ووجدان غير من الناس .. وربما  
تجسمت صورته الى الحد الذى أصبحت فيه أسطورة من تلك الأساطير  
التي تشوق من كان فى مثل سننى .. « حادثة الاعتداء عليه » ..

لقد هزنتني هذه الحادثة .. ولعل مصفد تلك الهزة .. ما لاحظته  
من اضطراب عام شمل كل حياتنا .. وبالنسبة لي كان هذا الاضطراب  
في البيت وفي الشارع وفي المدرسة .. الكل لا حديث بينهم الا عن  
سعد زغلول ، والاعتناء عليه بالرصاص ، والموقف الواجب اتخاذه  
بعد ذلك ..

### مع أول مظاهرة

وأذكر الآن يوم أن اشتركت في أول مظاهرة .. كان ذلك في  
مدرسة الحسينية الابتدائية .. حين وقف بيننا زعيم الطلبة وكان أكبر  
منى سنا .. وبلغنا بأن هناك خلافا بين الملك فؤاد وبين سعد زغلول ..  
وسبب الخلاف هو من يكون مصدر السلطان .. الأمة أم الملك ؟

والحق أن حماسة « عبد المنعم » - وهذا هو اسمه - كانت تدعو  
الى الاعجاب .. الأمر الذي جعلني لا أخشى شيئا - بالرغم من أن عمري  
في هذه الفترة كان بين العاشرة والحادية عشر - عندما طلب منا أن نتبعه  
للتوجه الى ميدان عابدين .. حيث قصر الملك .. وحيث الملك نفسه  
المتنازع مع سعد زغلول ..

وخرجنا في مظاهرة كبيرة .. وكانت هي أول تجربتي مع العمل  
السياسي .. وقطعنا الطريق من العباسية الى عابدين ونحن مستمرين  
في الهتافات .. وكانت قيادة المظاهرات بالتناوب .. واني أذكر بهذه  
المناسبة .. أنه عندما جاء على الدور لقيادة المجموعة التي كنت في  
وسطها .. رددت « تحيا سعد .. تحيا سعد » حتى ان أحدهم صحح  
لي هتافاتي قائلا لي : « يحيا سعد وليس تحيا سعد » ..

لقد كنت متساقا وراء هذه الجموع .. المتوجهة الى عابدين لتدعم  
موقف زعيمها سعد زغلول .. فلم أكن أميز ما أقوله .. فقط كنت أعرف  
أنه ينبغي الوقوف الى جانب سعد وترديد كلمات « سعد أو الثورة »  
واعتقد أن آلافا من الناس صفارا مثل وكبارا أيضا كانوا مندفعين نفس  
الاندفاع ..

### أهل لم يتحقق

وفي ميدان عابدين .. راعنتي لأول مرة مشاهدة تلك الكتل  
البشرية المترصة الهائقة بحياة سعد زغلول النائرة من أجل مبادئه  
والتي تلقى باب التعصير اضرازا مرددة : « سعد أو الثورة » ..



ويشد انتباهي مشهد هذه السيارة التي تشق طريقها بصعوبة بين هذه الكتل البشرية .. وسمعت من بجواري يقولون « عربية سعد » وهنا لم أفكر في شيء .. قدر تفكيري في رؤية هذا الرجل الذي جاء ليقابل الملك .. ولكن كيف ذلك وسط هذا الزحام المنقطع النظير .

وأذكر انني بذلت محاولات لتقريب المسافة بيني وبين ركب سعد وذلك بالتقدم اليه .. على أصبح على مدى النظر الا ان المتظاهرين التفوا حول السيارة ، وحجبوا عني رؤيتها .. وكم تأثرت يومها .. لأنني لم ار سعد .. ويبدو أنني كنت لحظتها على حق .. فقد عاش بعد ذلك ومات ولم يتحقق لي أمل رؤياه ..

ويصمت نجيب محفوظ ثم يستطرد قائلا :

ان الذي أكد حب سعد في نفوسنا .. البيت والشارع والمدرسة .. في البيت لا حديث الا عن سعد ومواقفه ، في الشارع ليس هناك من أخبار وتعليقات الا عن سعد ، في المدرسة لا ينتهي اليوم الدراسي الا ونكون قد ازددنا علما بما يحدث بين سعد الذي يمثل الأمة في ذلك الوقت والانجليز المحتلين ..

### بداية الرحلة مع القراءة

ويكفي أن أقول لك أن حبي لسعد زغلول علمني القراءة مبكرا .. ولا تسجب من هذا القول .. فقد كنت أبحث في جريدة الأهرام عن صفحة البرلمان .. وفيها كانت تدور عيناى للبحث عن تعليقات وردود سعد زغلول .. حتى تقع عيناى عليها فأتوقف عندها .. بعد ذلك رأيت نفسي مجبرا على أن أتابع بقية المناقشات حتى أعرف ماذا كان تعليق سعد وماذا كانت ردوده .. ولعل هذه التجربة الصغيرة كانت بداية رحلتي مع القراءة .. وكنت وقتها في السنة الأولى الثانوية ..

● بهذه المناسبة هل كنت تفرق بين حيك للوطن وحيك لسعد زغلول ؟

ويرد : الواقع أنني كنت لا أفرق بين الاثنين .. كنت أحب الاثنين معا .. سعد زغلول الذي اعتبره رمزا للوطنين ، والوطن الذي منه سعد وعنه يواقع .. كان من الصعب علي في هذه الفترة التفريق بين الاثنين .. ومن اليسير محبتهم معا ..

## بداية الاصطدام

● وماذا بعد ذلك ؟

- الاصطدام بأعداء سعد زغلول .. وكانوا في هذا الوقت قلة تمثل خطرا على سعد وتشوه الصورة المتكاملة في نفوس الناس .  
لقد اتضح أن مجموعة من زملائي .. أبناء الذوات والطبقة العليا .. كانوا ضد سعد ، ومع عدلي والملك والانجليز ..

يضيف نجيب محفوظ :

- ومثل ما تعلمت من سعد حب الوطن حتى لم أعد أستطيع التفريق بين الاثنين .. في المقابل تسربت الى نفسي من هذه الخصومات الحزبية الكثيرة « سوء الظن » بهذه الطبقة الأرستقراطية ..  
لقد بدأت أشعر أن لهم موقفا خاصا .. هو في النهاية غير موقف الشعب ، ويقترب كثيرا من موقف السراية والانجليز .. وطبعاً هذا الشيء طبيعى جدا .. فمصلحة هذه الطبقة لن تكون الا برضى الملك والانجليز .. وليس الشعب ..

## مات سعد

ويتوقف نجيب محفوظ ويستطرد قائلاً :

- وكانت وفاة سعد زغلول نفسه ..

ولن أنسى ذلك اليوم .. الذى استيقظت فيه من النوم على صوت بكاء « بكاء جماعى » خارج حجرة نومي .. لقد فزعته لأنه لم يتوارد الى ذهني الا أن واحداً من أفراد أسرتي قد مات فجأة .. « والدى أو والدتي » ..

لقد جلست القرفصاء في وسط المخدع شاخصاً بنظري مرعوباً ولم تكن عندي جرأة الخروج من الحجرة ومعرفة سبب هذا البكاء .. والنحيب .. ولم أجده ما أقمله الا أن أبداً أنا الآخر في البكاء دون أن أعرف لماذا أبكي .. وكان سني في هذه الفترة خمسة عشر عاماً تقريباً ..

ويزداد البكاء والنحيب في خارج الحجرة وازداد أنا أيضاً بكاءاً .. لكن هل استمر في البكاء دون أن أعرف ما السبب ؟ كان هل أن أسحب قلبي الى خارج الغرفة لأرى لماذا يبكون ؟ وعلى من ؟

لقد وجدت والى ٠٠ وبقية الأسرة ٠٠ بالتمام والكمال ٠٠ كنهم  
يكون والبعض يصرخ وينتحب ٠٠ وكأنهم فى ماتم ٠٠ واستوقفتنى فى  
هذه الصورة القاتمة ٠٠ جزئية منها ٠٠ هى اننى اشاهد والدى يبكى !!  
مع اننى لم أعود منه ذلك فى أكبر المصائب وأعظم الخطوب ٠٠ فقد كان  
يرى أن بقاء الرجل ربما يقده جزءا كبيرا من وقاره وعسوده ٠٠

وأعيد النظر مرة ثانية ٠٠ متفرسا وجود الجميع فى دقة ٠٠ وأهمس :  
لكنهم ما زالوا أحياء ٠٠ والى ، والدى وبقية أفراد الأسرة ٠٠  
لم ينقص منهم أحد ٠٠ إذن لماذا ييكون ؟

ويبدو أن ابن أختى ٠٠ وكان طفلا صغيرا ٠٠ قد لاحظ حيرى  
فاندفع ناحيتى ٠٠ والمموم تملأ عينيه وقال لى : سعد باشا مات ،  
وهنا اتضح الموقف ٠٠ بأقلى ما كنت أتوقع أو أتصور ٠٠ وكان  
على أن أنضم اليهم بطبيعة الحال ٠٠ فالمصائب كان جللا ٠٠ والرجل كما  
قدمت له فى نفسى - بصفة خاصة - موقع عظيم ٠٠

### جنازة سعد

واشتركت مع أصديقاتى وزملائى فى المدرسة وبقية أبناء الامة فى  
تشجيع جنازة سعد زغلول ٠٠ والحق أنها كانت أضخم جنازة رأيته فى  
حياتى ٠٠ صحيح كانت جنازة الملك فؤاد بنفس الضخامة أو تقترب ٠٠  
الا أن جنازة سعد زغلول تميزت بالضخامة بقدر ما تميزت أيضا بالخزن  
والآلم ٠٠ كان الرجال ييكون والصبية يصرخون ، والنساء تولول  
وتنتحب ٠٠

باختصار كانت صورة شوارع القاهرة فى هذا اليوم بالذات كئيبة  
مفرغة ٠٠ فقد ترك موت الرجل - وفى هذا الوقت بالذات فراغا كبيرا ٠٠  
ويضيف نجيب محفوظ قائلا :

- حتى فى سلوك الناس ٠٠ كنت تلمح احترامى الرجل بعد  
موته ٠٠ وأذكر أن شقيقة الصديق عادل كامل ٠٠ كان محددا ميحادا  
لزوجها فى نفس الأسبوع الذى مات فيه سعد زغلول ٠٠ وبالفعل ثم  
القران ولكن فى صمت ٠٠ واننى أحتفظ حتى هذه اللحظات ببطاقة  
المنوعة لخصور الفرح ٠٠ وفيها تقرأ من الداخل العبارات التقليدية المتبعة  
فى مثل هذه المناسبات ٠٠ وعلى غلاف بطاقة الدعوة ٠٠ صورة سعد  
زغلول ٠٠ مكلفة بشرط أسود ٠٠ وقد كتب بخط واضح جدا ٠٠



عميق ، ونزاهة مطلقة .. حتى أنها كانت تمثل لنا في مجموعها مثل الأمل لما ينبغي أن يكون عليه المواطن المصري الصالح ..

● وهل استمر هذا الموقف من الشعب حتى بعد معاهدة ١٩٣٦ ؟

— الحق أنه قد تزعزع بعد هذه المعاهدة .. وذلك بسبب الخلافات التي دبت في الوفد نفسه بظهور تيارات تستهدف الإصلاحات الاجتماعية وتضعها في المقدمة .. وذلك بعد أن انتهت أو كادت تنتهي المشكلة الوطنية بالوصول إلى حل من الحلول .. وبعد أن أدى الوفد رسالته في حدود إمكاناته ..

● من حديثك أفهم أنك كنت « وفديا » ؟

— هذا حقيقي .. ولكن كما قلت لك أنه بعد معاهدة ١٩٣٦ لم تعد مبادئ الوفد تشبعني .. ورأيت أن أتطلع إلى مبادئ جديدة على يد من تتحقق عليه بعد ذلك ..

● واليسار .. ماذا عنه في هذه الفترة ؟

— كان هو الأمل .. كان أملنا في ذلك الوقت أن يتقوى الجناح اليساري في الوفد .. ليفتح صفحة جديدة في حياة الأمة تنضاف إلى صفحة ١٩١٩ ..

ولعل ذلك يسر توافقنا مع الثورة الاشتراكية .. التي قامت بعد ذلك في عام ١٩٥٢ ..

### كاتب آخر غري ..

ونجيب محفوظ هذا الإنسان العادي .. الذي خرج في المظاهرات وأحب سعد وانضم للوفد .. لا يختلف كثيرا عن نجيب محفوظ الإنسان المفكر .. في تقييمه للأمور ، ونظراته إلى الأشياء .. ولماذا الاختلاف ما دام الأساس في حياته العادية ، وحياته الفكرية واحدة .. وهو الصديق ..

لقد رأينا من حديثه عن الثورة صلق مشاعره ، ونفس الصورة تجدها أيضا في كتاباته .. فهو يعتقد أن الأساس الذي يضمن النجاح للكاتب هو التزام الصديق .. ويبدو أنه كان جادا في التزامه هذا .. حتى أنه استحق — عن جدارة — أن ينسب إليه شرف تطورنا في فن الرواية .. وإن يقال عنه أن هذا الفن قد دخل على يد نجيب محفوظ .. مرحلة جديدة .. هي مرحلة التأليف الكبير .. وذلك في تقييم الثلاثية ..

وأنه جاء اليوم الذى استطاع فيه الروائى العربى الوقوف جنبا الى جنب أكبر كتاب العالم الروائيين ..

حين أسأل نجيب محفوظ الكاتب الذى عبر عن ثورة ١٩١٩ فى ثلاثيته عن نظريته .. وهل تختلف اذا لم يكن قد فتح عيناه على ثورة ١٩١٩ .. التى صقلت تجاربه ، ولمت الاستعداد التأليفى عنده ؟

— لست أدرى ..

ولكن على أى حال .. كان سيصبح كاتباً آخر .. غير الكاتب الموجود الآن .. وبالطبع تختلف نظريته .. ولو أنى لا أستطيع أن أتحدث عن هذا الكاتب بالتفصيل ..

### جيلان : منتصر ومهزوم ..

● ما الفرق بينك ككاتب لم تناصر كتاباته ثورة ١٩١٩ .. وبين كاتب من كتاب الثورة نفسها مثل الأستاذ توفيق الحكيم ؟

— لايجاد هذا الفرق بين ما اكتب ، وبين ما كتبه الأستاذ توفيق الحكيم يمكن أن نلاحظ :

لولا : توفيق الحكيم وهو كاتب من كتاب ثورة ١٩١٩ صور مصر فى قصته الخالدة « عودة الروح » جاعلا من الثورة ذروتها الفنية .. أما أنا فتلاحظ أن فى « الثلاثية » اندلاع الثورة فى نهاية الجزء الأول .. ولكن الجزء الأكبر من الرواية فقد أنصب على النتائج .. مثل اللاحاح على مشاكل الفقر فى الجماهير ، وتصوير التيارات الفكرية الجديدة التى انتهت فى الجزء الثالث وذلك بالصراع بين الاخوان المسلمين والشيوعيين ..

ثانيا : فى عمل الأستاذ توفيق الحكيم « عودة الروح » تحس بأنه يبدأ التنازع بين الأفراد .. وينتهى بالتوافق فى أحضان الثورة .. وتسود نغمة النصر فى أحداث الرواية ..

بينما نجد فى روايتى « الثلاثية » يمكن أن تلاحظ أنه يعقب التماسك والاختلاف والانحلال وانحدار العمل السياسى نحو التفكك والفساد الذى ينتهى بالتبشير بمبادئ جديدة ..

ويركز نجيب محفوظ الفرق بينه وبين توفيق الحكيم فى هذه العبارة التى يقول فيها :

— صفوة القول أن الأستاذ توفيق الحكيم — فى تقديرى — يمثل جيل ثورة ١٩١٩ المنتصر فى صراعه ضد الانجليز والملك وأغوانه ..

بينما أنا أتمل جيل النكسات التي حلت في أعقاب الثورة .. نتيجة لاتحاد الانجليز والسراية الملكية . وبعض أحزاب الأقلية .. ضد القوى الشعبية . وما انتاب هذه القوى من ضعف نتيجة الصراع ..

### هل كان هناك تمهيد فكري ؟

● في تقديرك هل سبق ثورة ١٩١٩ تمهيد فكري ؟

— وكيف ؟

● كما هو معلوم لديك أن لكل ثورة تمهيد فكري .. يكون له دور عظيم في الثورة بعد ذلك .

لقد قام « دانتون » و « ميرابو » بالثورة الفرنسية بعد أن مهد لهم الطريق « فولتير » و « روسو » و « ديدرو » .

وقام « جورج واشنطن » بالثورة على الاستعمار البريطاني .. بعد أن مهد له طريق النجاح « توم بين » و « بنيامين فرانكلين » .

وقام « لينين » بثورته الاشتراكية بعد أن مهد له الطريق « تولستوى » و « دوستوفسكي » و « جوجول » و « تشيخوف » و « جوركي » .

● فهل كان هناك من المفكرين من نستطيع أن نصفه مهيدا للثورة بكتاباته ؟

— بالنسبة لثورة ١٩١٩ لم يكن هناك شيء واضح كهذا الذي نقوله ولكن إذا رجعنا الى هذه الأفكار المتصارعة قبل الثورة نجد أن مقدماتها الفكر الذي كان يقدمه كل من الحزب الوطني وحزب الأمة ..

كذلك تجد وراء هؤلاء الأفغانى ومحمد عبده .. بل أدخل في الاعتبار الفكر الذي مهد للثورة العربية .

وهناك عامل مهم جدا هو شخصية سعد زغلول نفسه ، وعمله في الصحافة والمحاماة والوزارة والجمعية التشريعية .. كان يكون على المدى ما يمكن أن نطلق عليه خميرة ثورية .. أدت الى الثورة التي قامت بعد ذلك ..

● وماذا عن الأدب نفسه على اعتبار أنه ليس هناك من يستطيع تصوير واقع المجتمع أكثر من الكاتب أو الأديب .. فهل كانت هناك أعمال أدبية مهدت للثورة ؟

... يمكن القول بأن الشعر .. كان هو الغالب في هذه الفترة ..  
وخاصة الشعر الوطني لحافظ إبراهيم وبعض شعر أحمد شوقي .. أما  
ما كتب من القصص قبل ثورة ١٩١٩ فلم يكن أكثر من قصة « زينب »  
للدكتور أحمد حسين هيكل .. وفي اعتقادي أنها ليست مهيأة للثورة ..

### قيمة ثورة ١٩١٩

● من وجهة نظرك .. هل يمكن أن تعطينا تحديدا لقيمة ثورة  
١٩١٩ في التاريخ المصري بصفة عامة ؟

- يمكن القول في هذه الحالة .. أن ثورة ١٩١٩ امتصت خير ما في  
التيارات السياسية السابقة لها .. وأرست في الضمير المصري - بأوسع  
نطاق المثقفين والفلاحين والعمال لأول مرة - مطالب حية كالاستقلال  
والاستور ..

- وان ثورة ١٩١٩ أعادت للشعب المصري ثقته كشعب مقاتل شعبيا  
من الطراز الأول وفي نطاق واسع وأنه يستطيع أن يحقق الانتصارات  
أمام أكبر امبراطورية في التاريخ في ذلك الوقت « بريطانيا » وهي  
نشوة لم يشعر بها منذ عهد رمسيس والفراعنة ..

- وان لثورة ١٩١٩ أثرها الاقتصادي .. وذلك في تكوين الرأسمالية  
الوطنية التي بدأت بإنشاء بنك مصر ..

- وإن ثورة ١٩١٩ أوجعت لأول مرة اليساريين الوطنيين داخل  
الوفد .. بعد أن كانت اليسارية وطيفة الأجانب لا غير ..

- وان لثورة ١٩١٩ نهضة فنية وأدبية لا يمكن نكرانها وذلك بما  
قدمه طه حسين والعلاد وتوفيق الحكيم والمازني ..

- وان ثورة ١٩١٩ استطاعت أن تحصل على الاعتراف الكامل  
بالاستقلال عام ١٩٣٦ ولو أنه بشروط مؤجلة .. كما جعلت من الحياة  
الاستورية حياة ضرورية .. حتى أن نفس الانقلابات الملكية رأت أن  
تستتر وراء برلمانات مزيفة .. ففضى نهائيا على الحكم الملكي ..

- وان من قيمة ثورة ١٩١٩ في تاريخنا أنها عملت على إلغاء  
الامتيازات الأجنبية ..

- وان ثورة ١٩١٩ استطاعت أن تزعزع المكانة التي كانت للنظام  
الملكي .. فهدمت بذلك الطريق إلى تغييره على يد ثورة ١٩٥٢ ..



- ولعل من آخر أعمال ثورة ١٩١٩ بعد المعاهدة .. فتح الكلية الحربية لأبناء الشعب .. لفتحها الزعماء الثوار الجدد .. وسلحت الجيش بأسلحة وان تكن غير جديدة للاستعمال في حرب .. الا انها كانت كافية في يد الثوار لتخليص البلاد من الملك ونظامه .

- ان ثورة ١٩١٩ عملت حتى سلمت الراية للجيل الناصر الجديد .

### • والتغيير ؟

● وهل انتهت آثار ثورة ١٩١٩ على المجتمع المصرى بعد ان احدثت فيه تغييرا جوهريا . ام ان هذه الآثار ما زالت باقية ولها جذور ؟

- ثورة ١٩١٩ او أى ثورة أخرى تقوم لتحقيق رسالة .. حتى تقوم ثورة أخرى .. لتقوم برسالة جديدة .. ونحن الآن في ظل ثورة جديدة هي ثورة ١٩٥٢ - وذلك بالنسبة الى ثورة ١٩١٩ - ورسالة الثورة الجديدة تتلخص كما نعرف جميعا في بناء المجتمع الاشتراكي وتحقيق الوحدة العربية ، والقضاء على الامبريالية الصالحة « ومنها الصهيونية » .

هذه رسالة الثورة الجديدة .. ولا يجوز أن يبقى من ثورة ١٩١٩ الا الوطنية والحرية بشرط أن تتوافق مع البناء الاشتراكي .

● وهل ترى أن ثورة ١٩١٩ كان لها تأثير في بعض البلاد العربية الشقيقة ؟ وما هي هذه الآثار التي تركتها الثورة في هذا البلاد ؟

- أنت تعلم أن ثورة ١٩١٩ كانت أول ثورة قامت بعد الحرب العالمية الأولى .. وقد تبعها ثورات في البلاد العربية وفي الهند .. الهند تأثرت بالثورة المصرية . وحسبك أن تعلم ان الزعيم الانساني غاندى صرح يوما بأنه يعتبر الزعيم المصرى سعد زغلول أستاذا له . وأما البلاد العربية جميعها فكانت تعتبر سعد زغلول زعيما لها وتهتف في المظاهرات باسمه .

### ثورة علم ١٩١٩

● في تاريخك الروائي العظيم لثورة ١٩١٩ . نلمح نماذج تصنها للشخصيات الثورية في المجتمع .. ولعل هذا يطرح سؤالاً عن الانسان الثورى في نظرك .

- الانسان الثورى هو الشخص الذى يستهدف تغيير المجتمع الذى يعيش فيه .. على أسس جديدة تجعله عند المقارنة بالقديم مجتمعاً جديداً .

● وبالنسبة لنا كمصريين هل ترى أن الانسان الثورى لعام ١٩١٩ يختلف عن الانسان الثورى لعام ١٩٦٩ ؟

— بالطبع هناك اختلاف بين الاثنين .

فالثورى لعام ١٩١٩ كان يريد أن يحول مصر من مستعمرة بريطانية أو ما يشبه ذلك الى مملكة مستقلة وأن يحول الحكم الداخلى فى البلاد . من حكم ملكى مستبد الى حكم ملكى دستورى . . وأن يحول اقتصاد البلاد من يد الأجانب الى يد الرأسمالية الوطنية . .

وأما الثورى لعام ١٩٦٩ هو الذى يعمل على تنفيذ رسالة ثورة ١٩٥٢ ، وللتأكيد الرسالة تتلخص فى بناء المجتمع الاشتراكى وتحقيق الوحدة العربية ، والقضاء على الامبريالية العالمية . . وما يتبع ذلك الى وجودنا فى عصر العلم والتكنولوجيا . .

ومن الأمور الهامة جدا معرفة دلالات الثورة فى هذا الوقت بالذات فهناك خلط شديد بين الثورية وغيرها . . مما يعرج الثورية فى حد ذاتها ويجعلها برؤية ما ينسب اليها .

#### وماذا عن الفلاحين . . ؟

● للفلاحين دور لا يستهان به فى ثورة ١٩١٩ . . ففى دير هواس ، وديروط ونزلة الشويك وغيرها . . ظهرت بطولات نادرة . . ومع ذلك انحصر تسجيلك للثورة فى بعض أحياء القاهرة فلماذا ؟

لأننى لم أكتب كتابى عن الثورة كثورة فى ذاتها . . وإنما كنت أقسم الأحداث من وجهة نظر محددة فى مكان وزمان محددين . . لهذا لم يكن لى شرف تناول هذه البطولات التى تشيخ اليها فى الريف . ويرجع السبب الى أننى لم أعاش القرية ، ولم أعرف حياتها ومن البديهي أن الكاتب لا يكتب الا بعد معايشة تامة للمكان وللناس الذى يكتب عنهم . . فليس الخيال القصصى الا إعادة تكوين للواقع المعاش . .

ويضيف نجيب محفوظ بطريقة المعروفة :

و « البركة » فى اخوانا الأدياء الفلاحين مثل الأستاذ عبد الرحمن الشراوى ، والأستاذ محمد عبد الحليم عبد الله والأستاذ فروت أباطة . . فلديهم فى هذا الميدان تجارب . .

● وفى المستقبل هل تجد بطولات القرية مكانا فى أدبك ؟

- اننى اتنى أن كتب للفلاحين .. وباليث الفرصة تتاح لى لقضاء وقت فى قرية .. أستطيع معرفة أحوال الفلاحين .. حتى أكتب عنهم .. لأننى أعد ذلك تقصيرا منى .. اذا اعتبرت أننا فى الأصل فلاحين ..

### معالجة ثورة ١٩١٩

● ما رأيك فى قول بعض النقاد من أن معالجتك لثورة ١٩١٩ فى الثلاثية كانت على الهامش .. هل هذا صحيح ؟ وما رأيك فى المعالجة نفسها ؟

- أعتقد أن هذه نظرة سطحية جدا للثلاثية ، فإن الثورة تبدو على الهامش فى الجزء الأول فقط فنجد أنها ليست الا حدثا كبيرا اعترض حياة أسرة مصرية ..

لكن النظرة المتأنية يمكن أن تقدم الثلاثية على النحو الآتى :

فى الجزء الأول يصور مصر فيما قبل الثورة حتى قيامها .. وأن الجزء الثانى يتابع الصراعات الطبيعية التى نشأت عن الثورة ، والجزء الثالث يتابع تدهور الثورة ونشوء التيارات الجديدة منها ..

بهذه النظرة المتأنية يمكن اعتبار الثلاثية من ثلاثة أجزاء عن ثورة ١٩١٩ .

ان مواقف الحب فى الثلاثية ، والعلاقات الشخصية جدا ما هى الا بدائل المضمون من مضامين الثورة .. فعلى القارىء قراءتها بهذا المفهوم وحتما سيجده صلق ما نقول ..

### اهتمام بثورة عرابى

● لا شك أن ثورة ١٩١٩ حظيت باهتمامك فى الثلاثية .. الا ترى معنى أن هذا الاهتمام يطرح سؤالا هاما .. ولماذا لم تحظ ثورة عرابى بنا تحويه من مضمون اجتماعى يجعل عليك من اليسير تقديم عمل أدبى كبير لهذه الثورة ؟

- الواقع اننى فكرت أن أكتب عن الثورة العرابية .. بل اننى اعترف أنه عند التفكير فى كتابة « الثلاثية » فكرت أن أبدأها بالكتابة عن الثورة العرابية .. ولكن جذبتنى فى النهاية الثورة التى أثرت فى أكثر من غيرها وأعطى ثورة ١٩١٩ .

والحق أنني انتهيت من كتابة الثلاثية قبل ثورة ١٩٥٢ بثلاثة أشهر .. وقد صرفني قيام الثورة الجديدة عن التفكير في الماضي وتركيز اهتمامي في الحياة الجديدة .

● سؤال آخر ..

● في الثلاثية يدرك القارئ .. عملية رصد لحركة تاريخنا القومي في الفترة ما بين ١٩١٧ - ١٩٤٤ .. فهل هناك أعمال أدبية أخرى يمكن أن نضيفها الى الثلاثية ؟ وما هي هذه الأعمال .

— بالطبع لا تذكر هذه الأعمال الأدبية التي أرخت لثورة ١٩١٩ دون أن تذكر ( عودة الروح ) للأستاذ توفيق الحكيم ..

وهناك أعمال أدبية أخرى أرخت للثورة قد لا يحضرني اسمها الآن .. الا ان هناك « أزهار » و « الدكتور خالد » وهما روايتان للأستاذ أحمد حسين قد أرختا للفترة التي تشير اليها في سؤالك .

وفي اعتقادي أن المستقبل سيقدم أعمال لأدبائنا الشباب هي جديرة بالاعجاب .

أجرى الحوار

سامح كريم

## • الكتابات الأولى



## كفاح طيبة . . . لنجيب محفوظ \*

---

### الأستاذ سيد قطب

أحاول أن أتخلف في الثناء على هذه القصة ، فتقبلني حماسة قاهرة لها ، وفرح جارف بها ! . . . هذا هو الحق ، أطالع به القارىء من أول سطر ، لأستعين بكشفه على رد جماح هذه الحماسة ، والمودة الى عبوه الناقد واتزانه !!

ولهذه الحماسة قصة لا بأس من إشراك القارىء فيها :

لقد ظللت سنوات وسنوات أقرأ ذلك التاريخ الميت الذى نتعلمه فى المدارس عن مصر فى جميع عصورها ، والذى لا يعلمنا مرة واحدة أن مصر هذه هى الوطن الحى الذى يماطلنا ونماطفه ، ويحيا فى نفوسنا وأخلاقنا بحوادثه وأشخاصه .

وظللت أستمع الى تلك الأناشيد الوطنية الجوفاء ، التى لا تثير فى نفوسنا الا حساسة سطحية كاذبة ، لأنها لا تنبع من صلة حقيقية بين مصر وبيننا ، وان هى الا عبارات صاخبة ، تطفئ ما فيها من تزوير بالصخب والضجيج .

ولم أجد - الا مرة واحدة - كتابا عن مصر القديمة يبعثها حية فى نفوسنا ، شائخة فى أذهاننا . ذلك هو كتاب المرحوم « عبد القادر حمزة » : « على هامش التاريخ المصرى القديم » ففرحت به مثلما أفرح اليوم بقصة كفاح طيبة ، ودعوت وزارة المعارف الى أن تجعله فى يد كل تلميذ وطالب ، بدل هذه الكتب الميتة التى فى أيديهم . ولكن تغيير الكتب

---

(\*) القاهرة : مجلة الرسالة عدد (٥٨٦) ، ١٨ سبتمبر ، ١٩٤٤ .

فى وزارة المعارف أمر عسبر ، لأن مصنفىها هم مقرروها فى أغلب  
الأحايين .

وكنى أرى الطابع القومى واضحا - بجانب الطابع الإنسانى - فى  
آداب كل أمة ، ولا سيما فى الشعر والتصنيف - بينما أرى الطابع المصرى  
باحثا متواريا فى أعمالنا الفنية ، مع بلوغها درجة عالية تسلك بعضها بين  
أرقى الآداب العالمية .

وكنى أعزو هذا اللون الباحث ، الى أن مصر القديمة لا تعيش فى  
نفوسنا ، ولا تحيا فى تصوراتنا . الى أننا منقطعون عن هذا الماضى العظيم  
لا نعرفه الا ألفاظا جوفاء ، ولا نتمثلها صورا ووشائج حية . الى أننا نفقد  
من تاريخنا المجيد حقبة لا تقل عن خمسة آلاف سنة : من الفن والروح  
والعواطف والانفعالات . الى أن بيننا وبين الآثار المصرية ، والفنون  
المصرية ، والحياة المصرية ، والأحداث المصرية ، هوة عميقة من الزمن  
واللغة ، ومن الأحوال والنسيان .

وطالبت بأن تنقل الى اللغة العربية كل قطعة أدبية كشف عنها فى  
مصر العريقة ، والى أن ترسم باللغة العربية صور الحياة المصرية بكل  
ما فيها من ظلال ، والى أن تعقد بين النثر وبين الآثار المصرية صلة وثيقة  
فى كل أدوار نشأتهم ، والى أن تنفث الحياة فى تلك الآثار والتماثيل  
والتوابيت ، بما يصاغ حولها من القصص والأساطير والملاحم والبيانات .

دعوت الى أن تصبح حياة أحسن وتحسن ورسميس وفترتسى  
وامتالهم فى منال كل تلميذ صغير وكل طالب كبير ، بل أن تهود أساطير  
حياة للأطفال فى اليهود ، بلل الشاطر حسن وجود ، وحسن البصرى ،  
والورد فى الأكمام .

قلت : اذا كانت مصر القديمة قد احتجبت عنا ، لأننا أصبحنا نتحدث  
اليوم بلغة غير لغتها ، فلننقلها هى الى لغتنا الحديثة ، لنضم الى ثروتنا  
الفنية المحدودة بالف وخمسائة عام ( فترة الأدب العربى الذى ندرسه )  
ثروة أعظم منها وأعمق وأخصب فى فترة أخرى طويلة تربو على خمسة  
الآلاف من الأعوام . فانه من السفة أن نفرط فى هذه الأعمار الطوال !

وكنى أعلم أن القصة واللحمة ، هما خير الوسائل الى تحقيق هذه  
الصلة التى نشدها طويلا ، وكنيت عنها طويلا . فكلتاها تردان الحياة  
الى ذلك الماضى ، وتبعثانه فى الضمائر من خلال الألفاظ ، وتوقظان  
الوراثات الكامنة فى دمائنا من هذا العهد المجيد وتصلاننا بحياة أجدادنا  
على أرض هذا الوادى العريق . فتصبح روافد لنفوس كل جيل ، حوافز  
لشاعر كل فرد .



ولا يعود الغابرون في مسارب الزمن جثنا هاملة مسجاة في الاكفان  
مطمورة في الرمال . انما يعودون ذواتا حية ، وشخصا قائمة يشاركوننا  
هذه الحياة الحاضرة ويدبرون معنا أمرها ، ويزودونا بتجارهم ونصائحهم ،  
ويقضون علينا مشاهيرهم وعواطفهم - فيحس الفرد منا أنه فرع حديث  
لشجرة عريقة عميقة الجذور في الزمن شهدت فجر التاريخ ، ووعت  
حديث الأجيال ، وصمدت لأقصى عوامل القناء .

قلت هذا كله في عشرات المقالات ، واليوم أتلفت فأجد بين يدي  
القصة والملحة ، كلتاها في عمل فني واحد . في « كفاح طيبة » ،  
فهى قصة بنسبتها وحوادثها ، وهى ملحمة - وان لم تكن شعرا ولا  
أسطورة - بما تفيضه من وجدانات ومشاعر ، ولا يفيضها في الشعر  
الا الملحمة !

هى قصة استقلال مصر بعد استعمار الرعاة على يد « أحسى »  
العظيم . قصة الوطنية المصرية فى حقيقتها بلا تزيد ولا ادعاء ، وبلا  
برقشة أو تصنع . قصة النفس المصرية الصميعة فى كل خطرة وكل  
حركة وكل انفعال .

اغار الرعاة « الهكسوس » على مصر من الشمال الشرقى وغلبوا  
عليها بسبب اختراع « العجلات الحربية » التى لم تكن مصر قد أخذت  
بها فى جيشها ، وحكموا مصر السفلى ومصر الوسطى . أما مصر العليا  
وعاصمتها طيبة ، فقد ظل حكامها من الأسرة الفرعونية المصرية ، يداورون  
الرعاة ويقدمون اليهم الهدايا احتفاظا باستقلالهم الداخلى الى أن يستطيعوا  
الاستعداد السرى لطرد الرعاة .

ثم تبدأ القصة عند « سيكنرع » حاكم طيبة ووريث العرش  
الشرعى . فلقد لبث يهيئ الجيوش سرا ، ويستكثر من العجلات الحربية  
حتى بلغ جيشه عشرين ألفا وعجلاته مائتين ، ووضع على رأسه التاج ،  
ولم يكن يعد نفسه حاكم طيبة بل ملك الجنوب .

ويجيئه رسول ( أبو فيس ) ملك الرعاة الذى يلقب نفسه  
( فرعون مصر ) ويضع على رأسه التاج المزدوج ، يجئه ليتحداه فيطلب  
اليه خلع التاج ، فما هو الا حاكم ، وبناء معبد لست اله الشر بجوار معبد  
أمون فى طيبة ، وقتل أفراس النهر المقدسة بها . قياىى الملك أن يدوس  
اندين والشرف ليقنع بالسلامة . ولكنه يرفض يؤيده الجميع : أمه  
توتشبرى ( الأم المقدسة ) التى ترعى الجميع ، وتشرف بروحها العظيم  
على كل عنة الجهاد ، وابنه ، وقائمه ، ورئيس كهنة أمون ، ومستشاروه  
أجمعين .

وتقع الحرب ، ويقتل الملك البطل ، وتستباح طيبة للعدو العنيف ،  
فتصعد الأسرة المالكة في النيل الى « بلاد النوبة » بتدبير قائد الملك  
القتيل ، لتعد العدة هناك للعودة حينما يشاء الاله !

وبعد عشرة أعوام في الاستعداد وبناء العجلات الحربية ، يهبط  
« أحبس » حفيد الملك « سيكتنرع » ، وابن الملك « كاموس » الى أرض  
مصر في زى التجار ، يقدم لحكامها الرعاة الذهب ليحصل على الرجال .  
الرجال الذين ذاقوا الذل والويل ، ولكن نفوسهم ما تزال تغل بالانتقام  
من الغزاة ، وتفيض بالولاء للأسرة المالكة المشرقة .

وتتم الحيلة ، وتفتح له الحدود فيحصل على الرجال ، ويتألف الجيش  
العديد ، ويهبط أرض الوادى ، ويهزم الغزاة ويطاردهم الى آخر شبر من  
من الأرض المصرية في هوارتس ، وتسترد طيبة عرشها وعرش مصر  
السفلى ، وتعود البلاد حرة من جديد . على يد أحبس بعد استشهاد والده ،  
كما استشده من قبل جلم العظيم ...

ولكن !

نعم . ولكن . لقد كسب مصر وخسر قلبه ! وزنه لكسب ضخم ،  
وانها حسارة فادحة .

لقد أحب ابنة ملك الرعاة ، أحبها منذ الرحلة الأولى ، يوم قدم مصر  
في زى التجار . أحبها وأحبته واختارت يومها عقدا من مجوهراته التى  
يحملها ، وأنقذت حياته حين هم به قائد حربى من الهكسوس كان يريد  
الاعتداء على حرمة سيدة مصرية - هى أرملة قائد جنده - فحماها من  
الأذى ، لأن حميته لم تطلق أن تنتهك حرمة مصرية أمامه ، وقد كاد ذلك  
يفسده عليه خطته العظيمة ...

أحبها وأحبته ، وأخفى كلاهما حبه ، ولكنه ظهر فى بعض  
التلميحات . فتعمقت القصة منذ ذلك اليوم . لقد كان أحبس يهيا للنهمة  
الكبرى التى ألقاها الوطن على كاهله ، ليطرد الرعاة الغزاة ، وينكل بهم  
كما نكلوا بالمصريين . وهو يحب ابنة عدوه الأكبر ، لأن القلب الانسانى  
يتسع للحب والبغض مجتمعين . وفى كل خطوة يصطدم هذا الحب بهذا  
البغض ، فينوس قلبه الجريح ، ليؤدى واجبه المقدس . وإن كان يضعف  
بين الحين والحين !

ووقعت الأميرة فى الأسر . أسرها « الفلاحون » الذين اتخذ ملك  
الرعاة من نسايمهم وأطفالهم درعا لحصون طيبة ، يتقى بهم مهام قومهم  
المهاجرين . وفى لحظة رهيبة بعد أن شحى المصريون بنسايمهم وأطفالهم ،

وأردوهم بسهامهم لينخلوا طيبة • فى لحظة بلغ الألم الانسانى ذروته •  
جاءوا للملك بهذه الأميرة أسيرة • ونساؤهم وأطفالهم ممزقون بسهامهم  
على الأسوار • وكان احتفاظهم بها وعدم تمزيقها اربا فوق طاقة الآدميين !

وكان موقفا من المواقف الكثيرة التى عاناها الملك الشاب بين قلبه  
وواجبه • لقد استطاع أن يدوس قلبه فى سبيل الغرض الأكبر - تحرير  
الوطن - أما حين يكون الأمر امر انتقام جزئى فهنا يغلب الحب ، فيحفظ  
حياة الأميرة !

وفى اللحظة الأخيرة - وقد تمت هزيمة الرعاة •• يحاول الملك  
الشباب أن يستأثر بالأسيرة الآمرة • ولكن وأسفاه : ان أباه يقومها  
بثلاثين ألفا من الرهائن المصريين • وان الملك ليحبها ، ولكن ثلاثين ألف  
رأس ثمن كبير • وانها لتحبه ، ولكنها تعلم أن أباه الصحراوى لن  
يجيبه الى يدها ، وهو عدوه المين • لقد ذهبت ليبقى الغروع الظافر  
يذكر فى ياس وحنين • ويحس أنه خسر المعركة وهو أعظم المنتصرين •

ذلك هيكل القصة • ولكن القصص ليست هيكلها العام • فإين العمل  
الفنى فيها ؟

ان العمل الفنى هو الذى لا يمكن تلخيصه • وقيمه فى هذه  
القصة لا تقل عن قيمتها القومية • وهذا هو المهم • فقد يحاول الكاتب  
اثارة العواطف القومية وينجح ، ولكنه ينسى السمات الفنية ، فيحرم  
عمله الطابع الذى يسلكه فى سجل الفنون •

ان كل شخصية من الشخصيات فى هذه القصة لهى شخصية  
انسانية وشخصية مصرية فى آن • وان كل موقف من مواقفها لهو  
الموقف الطبيعى الذى ينتظر من الآدميين المصريين • وان السياق الفنى  
لهو السياق الذى يلحظ الدقة الفنية بجانب الهدف القومى ، بلا مفاصلة  
ولا ضجة ولا بريق •

لم يحاول المؤلف أن يقلل من شجاعة الرعاة ، ولا مميزاتهم النفسية •  
ولم يحاول كذلك أن يستر مواطن الضعف المصرى - وهى مواطن ضعف  
انسانية - لم يجعل أبطال مصر أشخاصا أسطوريين ، ولم يجعل المصريين  
شعبا من الملائكة ولا من الشياطين • ومرة واحدة أو مرتين جاوز بهم  
طاقة البشر ، ولكن بعد تهينة وتهيه •

لهذا كله تسير الحياة سيرة طبيعية فى القصة ، وتنبعث المشاهد  
شاخصة • لشد ما شعرت بالحقد الملتهم على الرعاة وحكامهم وقضاتهم ،  
وهم يجلدون المصريين ويحرقونهم ويدعونهم استهزاء الفلاحين ( ويبدو

أن هذا اللقب هو الذى يتشدد به دائما أولئك الأجانب المختصبون فى جميع العصور ، من الرعاة الى الرومان الى العرب الى الترك الى الأوربيين .  
وان كان هؤلاء الفلاحون أشرف وأعرق من الجميع ) ، لشد ما شعرت بالقلق والاهفة على مصير الجيش المصرى فى عهده القليل أمام أعدائه المتفوقين . لشد ما خفق قلبى وأحس المتخفى فى زى التجار ، يلقي الملك ، ويصارع القائد ، وينتفض للمزة الجريئة ، ويمسك نفسه فى جهد شديد . لشد ما عطف عليه وهو يقع فى صراع أشد وأعنف من كل صراع حربى ، ويجاهد نفسه بين قلبه وواجبه ، فيؤدى الواجب على حسنا بقلبه الجريح .

ولم يكن الشعور القومى وحده هو الذى يصل نبضاتى بنبضات أبطال القصة . بل كان الطابع الانسانى الذى يطبعها ، والتنسيق الفنى الذى يشيع فيها ، هما كذلك من بواعث احساسى بصحة ما يجرى فى القصة ، وكأنه يجرى فى الواقع المشهود ، بكل ما فى الواقع من عقد فنية ، وعقد نفسية ، ينسقا المؤلف فى مواضعها بريشة متمكنة ، ويد ثابتة ، تبدو عليها المراتة ، والثقة بمواقع التصوير والتلوين .

ولا أحب أن يفهم أحد من هذا أن مؤلف « كفاح طيبة » قد بلغ القمة الفنية . فهذا شئ آخر لم يتبها بعد . وانما أنا أنظر الى المسألة من ناحية خاصة . ناحية تحقيق هدف قومى جدير بعشرات القصص والملاحم . فاذا استطاع فنان أن يحقق هذا الهدف ، دون المساس بالطابع الانسانى والطابع الفنى ، وبلا تزوير فى المواقف والمواقف ، أو تزوير فى وقائع التاريخ ، فذلك توفيق يشاد به بكل تأكيد . وفى هذه الحدود أحب أن يعنى هذا المقال .

وبهذه المناسبة أشير الى بعض الأخطاء اليسيرة مثل قول الملك « سيكننرع » : لم تكن العجلات من آلات الحرب لدى الرعاة . فكيف يكون لجيشهم أضعاف ما لجيشنا منها ؟ « فالتأيت تاريخيا أن « عجلات الحرب » كانت سلاح الرعاة الجديد الذى هاجموا به مصر ، فتغللبوا به على شجاعة المصريين ، حتى أخذهم المصريون عنهم فانتصروا به وبذوهم فيه .

ومثل أن يقول عن اسم « أحمس » انه مشتق من الحماسة فاحمس اسم مصرى قديم لا علاقة له بمعناه فى اللغة العربية ، ولعله وجد قبل أن يكون لهذه اللغة وجود معروف !

ومثل أن يقول أحمس : « انه آت من بلاد النوبة » فهذا اسم حديث كذلك . وقد كانت فى ذلك الحين تسمى بلاد « بنت » أى الذهب . .

ومثل أن يقدر مدة حكم الرعاة بمائتى عام . والراجح أنها تصل الى حوالى خمسمائة عام .

وبعض هنات كهذه وتلك . ولكن ماذا ؟ ان الفنان ليستطيع أن يخطئ مائة مرة مثل هذا الخطأ ، دون أن يؤثر ذلك فى عمله الفنى الأصيل .

قصة ( كفاح طيبة ) هى قصة الوطنية المصرية ، وقصة النفس المصرية ، تنبع من صميم قلب مصرى ، يدرك بالفطرة حقيقة عواطف المصريين - ونحن لا نطمح أن يحس المتمصرون حقيقة هذا المواطن ، وهم عنها محجوبون .

ولقد قرأتها وأنا أقف بين الحسين والحسين لأقول : نعم هؤلاء هم المصريون . اننى أعرفهم هكذا بكل تأكيد ! هؤلاء هم قد يخضعون للمضيق السياسى والنهب الاقتصادى ، ولكنهم يجنون حين يعتدى عليهم معتد فى الاسرة أو الدين . هؤلاء هم يخذون حتى ليظن بهم الموت ، ثم يشورون فيتجاوزون فى ثورتهم الحدود ، ويجهتون بالمجزات التى لم تكن تتخيل منهم قبل حين . هؤلاء يتفكهون فى أقسى ساعات الشدة ويتندرون هؤلاء هم تفيض نفوسهم بحب الأرض وحب الأهل ، فلا يرتحلون عنهما الا لأمر عظيم ، فإذا عادوا اليهما عادوا مشوقين جد مشوقين هؤلاء هم أبدا فى انتظار الزعيم ، فإذا ما ظهر الزعيم ساروا وراهم الى الموت راغبين .

هؤلاء هم المصريون الخالدون ، هؤلاء هم ثقة عن يقين .

لو كان لى من الأمر شئ جعلت هذه القصة فى يد كل فتى وكل فتاة ، ولطبعتها ووذعتها على كل بيت بالمجان ، ولاقت لصاحبها - الذى لا أعرفه - حفلة من حفلات التكريم التى لا عداد لها فى مصر ، للمستحقين وغير المستحقين !

سيد قطب



## القاهرة الجديدة

### الأستاذ سيد قطب

من دلائل « غلطة النقد في مصر » التي تحدثت عنها في كلمة سابقة ، أن تمر هذه الرواية القصصية « القاهرة الجديدة » دون أن تثير ضجة أدبية أو ضجة اجتماعية !

الآن كاتبها مؤلف شاب ؟ لقد كان « توفيق الحكيم » قبل خمسة عشر عاما مؤلفا شابا عندما أصدر أولى رواياته التمثيلية « أهل الكهف » فتلقاها الدكتور طه حسين ، وألار حولها فرقة هائلة . كانت هي مولد « توفيق الحكيم » الأدبي . ولم يمنع كونه في ذلك الحين شابا من إثارة ضجة حوله ، أبرزت أدبه للناس فانتفعوا به ، كما انتفع هو نفسه لأنه وجد الطريق بعدها مفتوحا أمامه للنشر والشهرة .

و « القاهرة الجديدة » شأنها شأن « خان الخليل » للمؤلف نفسه لا تقل أهمية في عالم الرواية القصصية في الأدب العربي عن شأن « أهل الكهف » و « شهر زاد » لتوفيق الحكيم في عالم الرواية التمثيلية .

فماذا حدث ؟

هل صحيح أن الملابس الشخصية كانت أهم العوامل التي جعلت الدكتور يكشف عما في « توفيق الحكيم » حينذاك من ذخيرة فنية ؟ . ذلك أن التي توفيق بنفسه وبأدبه ولقموه اذ ذاك في أحضان الدكتور قائلا : انه يضع نفسه وقنه ومستقبله بين يدي « عميد الأدب » وأن نجيب محفوظ وامثاله من شبان هذه الأيام لا يضعون أنفسهم ولا قنهم بين يدي أحد الا جمهور القراء .

(\*) القاهرة : مجلة الرسالة ، عدد (٧٠٤) . ٣٠ سبتمبر ١٩٤٦ .

أنا شخصيا لا أميل الى قبول هذا الافتراض ؛ ولكنى أقدر أسبابا  
أخرى طبيعية :

فقبل خمسة عشر عاما كانت « أهل الكهف » شيئا فذا يلفت النظر  
بقوة . كان توفيق الحكيم يخطو خطوة واسعة جدا بالقياس الى كل من  
سبقه في التمثيلية العربية . حقيقة انه لم يكن يفتح فصلا جديدا في  
كتاب الأدب العربي . كما قال الدكتور طه حينذاك . فهذا الفصل كان  
مفتوحا في الناحية الشكلية . انما كان الجديد الذي له الفصل كان  
حقيقية في عمل توفيق الحكيم ، هو الانتفاع بالأساطير في عمل فني له  
قيمة أدبية . مع التقدم الواضح في طريقة الحوار وسبك وجريانه .

أما اليوم فعمل من نوع « خان الخليل » و « القاهرة الجديدة »  
يبدو وليس فيه من البريق ما يلفت النظر . فكثيرون كتبوا روايات  
قصصية ، وروايات تمثيلية ، وأقاصيص .. الخ .

ولكن كان على النقد اليقظ - لولا غفلة النقد في مصر - أن يكشف  
أن أعمال « نجيب محفوظ » هي نقضة البله الحقيقية في ابتاع رواية  
قصصية عربية أصيلة . فلأول مرة يبدو الطعم المحل والمطر القومي في  
عمل فني له صفة إنسانية ؛ في الوقت الذي لا يهبط مستواه الفني عن  
التوسط من الناحية الفنية المطلقة . فهو من هذه الناحية الأخيرة يساوى  
أعمال توفيق الحكيم في التمثيلية .

أم انه لا بد لنجيب محفوظ وامثاله أن يلقوا بأنفسهم في أحضان  
أحد ، ليقدمهم الى الناس ؟ .

لقد فات الوقت الذي كانت هذه هي الوسيلة الوحيدة للظهور ،  
والجمهور لم يعد ينتظر هؤلاء الشيوخ ليقرأ ويحكم . فعل هؤلاء الشيوخ  
أن يؤدوا واجبهم اذا شأوا أن تظل الأنظار معلقة بهم كما كانت الحال ! .

القاهرة الجديدة ..

هي قصة المجتمع المصري الحديث ، وما يضطرب في كيانه من  
عوامل ، وما يصطدم في أعماقه من اتجاهات .

قصة الصراع بين الروح والمادة ، بين العقائد الدينية والخلقية  
والاجتماعية والعلمية ، بين الفضيلة والرذيلة ، بين الفنى والفقر ، بين  
الحب والمال .. في مضمار الحياة .



وهي تبدأ فى نقطة الارتكاز فى الجامعة ، حيث تصطرع الأفكار الناشئة هناك بين طلابها - بفرض أن الجامعة متكون هي « حقل التجارب والاكتشاف » للأفكار النظرية التي تسير الجيل ٠٠ ثم تدفع بشتى الأفكار والنظريات الناتجة فى هذا الحقل ، الى مضمار الحياة الواقعية ، وغمار الحياة اليومية ، وتصصور صراع النظريات مع الواقع خطوة بخطوة ، تصوره انفعالات نفسية فى نفوس انسانية ، وحوادث ووقائع وتيارات فى خضم الحياة .

وصفحة فصفحة نجدنا فى صميم الحياة المصرية اليومية . هذه الأفكار المجردة نعرفها ، وهذه الوجوه شهدناها من قبل ؛ وهذه الحوادث ليست غريبة علينا . نعم فيها شيء من القسوة السوداء فى بعض المواقف، ولكنها فى عمومها أليفة . تؤلمنا ولا تنكرها ، وتؤذينا أحيانا ، ولكنها نتقبلها !

هذا هو الصديق الفنى . فنحن نعيش فى الرواية لحظة لحظة . نعيش مصريين ، ونعيش آدميين ، وفى المواقف القاسية ، فى مواقف الفضيحة ، حيث تبدو الرذيلة كالألحاح شواء مريرة ، نود لو ندير أعيننا عنها كيلا نراها ، ولكننا تقبل عليها مضطرين فى القبح جاذبية ! . إنها الدمايل والبثور فى جسم مصر وفى جسم الانسانية كذلك ، وإذا انقلعنا لها مرة لأننا مصريون ، انقلعنا لها أخرى ، لأننا ناس وانسانيون .

لقد اختار المؤلف من بين طلاب الجامعة أربعة ليمثلوا الأفكار والاتجاهات التي تصارع فى المجتمع الحديث ٠٠ !

الايان بالدين والخلق والفضيلة عن طريقه والاتجاه اليه طلبا للخلاص .

والايان بالمجتمع والعدالة الاجتماعية ، والصراع العمل لتحقيق الفضيلة الاجتماعية والشخصية من هذا الطريق .

والايان بالذات ، وعبادة المنفعة ، وتسخير المبادئ والمثل والأفكار جميعا لخدمة هذا الإله الجديد !

وموقف المتفرج الذى يرقب هذا وذاك وذلك لمجرد التسجيل والنظر والمشاهدة ٠٠ !!

ونستطيع أن نلمح فى ثنايا الرواية وفى خاتمها ميل المؤلف لأن ينتصر للمبادئ على كل حال ، وأن يحقر الايمان بالذات والتدهور الحلقى والاجتماعى ، والقذارة ، والتحلال .

ولكنه لم يلق خطبة متبرية واحدة في خلال ثمانين ومائة صفحة.  
ولم يفتعل حادثة واحدة افتعالا ..

لى بعض الملاحظات على سببقة بعض الحوادث وشكلها . فقد كان فيها قسوة فى مواجهة صاحب الإيمان الثالث بالتجارب التى يعك عليها إيمانه ومبادئها ، قسوة لم تكن الرواية فى حاجة إليها لتصل الى أهدافها .  
.. ولكنها على كل حال بعيدة عن التزوير والافتعال .

فيثلا هذا الشاب الذى أسماه محبوب عبد الدليم ، ووصفه فى هذه السطور :

« كان صاحب فلسفة استثمارها من عقول مختلفة كما شاء هواه ، وفلسفة الحرية كما يفهمها هو ، و « طظ » أصدق شعار لها . هى التحرر من كل شيء ، من القيم والمثل والمقائد والمبادئ . من التراث الاجتماعى عامة ! وهو القائل لنفسه ساخرا : ان أسرتى لم تورثنى شيئا أسعد به ، فلا يجوز أن أرث عنها ما أشقى به ! ، وكان يقول أيضا : ان أصدق معادلة فى الدنيا هى : الدين + العلم + الفلسفة + الأخلاق = طظ ، وكان يفسر الفلسفات بمنطق ساخر يتسق مع هواه . فهو يحب يقول ديكارت : « أنا أفكر فأنا موجود » ويتفق معه على أن النفس أساس الوجود ! ثم يقول بعد ذلك ان نفسه أهم ما فى الوجود ! وسعادتها هى كل ما يعنيه ؛ ويعجب كذلك بما يقوله الاجتماعيون من أن المجتمع خالق القيم الأخلاقية والدينية جميعا . ولذلك يرى من الجهالة والحق أن يقف مبدأ أو قيمة حجر عثرة فى سبيل نفسه وسعادتها ! وإذا كان العلم هو الذى هيا له التحرر من الأوهام ، فليس يعنى هذا أن يؤمن به أو أن يهبه حياته ، ولكن حسبه أن يستغله وأن يفيد منه ، فلم تكن سحريته من رجال العلم دون سحريته من رجال الدين ، وإنما نهايته فى دنياه : اللذة والقوة بأيسر السبل والوسائل ، ودون مراعاة لخلق أو دين أو فضيلة .

لقد استثمار هذه الفلسفة بإرشاد هواه ، ولكن تهوؤه لها نما معه منذ أمد بعيد . فهو مدين بنشأته للشارع والفطرة . كان والداه طيبين جاهلين ، ولظروفهما الخاصة ، أتم تكوينه فى طرق بلدة القناطر ، وكان لهاته صبية شطارا ينطلقون على فطرتهم بلا وازع ولا تهذيب . فسب وقذف وسرق ، واعتدى واعتدى عليه ، وتردى الى الهاوية . ولما انتقل الى جو جديد - المدرسة - أخذ يدرك أنه كان يحيا حياة قذرة ، وعانت نفسه مرارة العار والخوف والتقى والتمرد . ثم وجد نفسه فى بيئة

جديدة ، طالبا من طلاب العلم بالجامعة ، ورأى حوله شبانا مهذبين يطمحون الى الآمال البعيدة والمثل العالية ، ولكنه عثر كذلك على نزعات غريبة ، وآراء لم تدرك له بخلد . عثر على موضة الإلحاد والتفسيرات التي يشر بها علماء النفس والاجتماع للدين والأخلاق والظواهر الاجتماعية الأخرى ، وسر بها سرورا شيطانيا ، وجمع من نخالتهما فلسفة خاصة اطمأن بها قلبه الذي نهكه الشعور بالضعف . لقد كان وعدا ساقطا مضمحلا ؛ فصار في غمضة عين فيلسوفا ! المجتمع ساحر قديم . جعل من أشياء فضائل وجعل من أشياء رذائل ، ولقد وقف على سره وبرع في سحره ، وسيجعل من الفضائل رذائل ، ومن الرذائل فضائل ، وفرك يديه سرورا ، وذكر ماضيه أطيب الذكر ، ورمى مستقبله بعين الاستيثار ، وألقى عن عاتقه شعور الضعة . بيسد أنه أدرك منذ اللحظة الأولى أن فلسفته سرية .

يجوز أن يدعو « مأمون رضوان » الى الاسلام جهارا ، ويجوز أن يعلن « على طه » اعتناقه لحرية الفكر والاشتراكية . لما فلسفته هو فينبغي أن تظل سرية - لا احتراما للرأي العام ، فإن من مبادئها احتقار كل شيء - ولكن لأنها لا تؤتي أكلها الا اذا كفر الناس بها وآمن بها وحده ! ألا ترى انه اذا آمن الناس جميعا بالرديلة لم يتميز بينهم بما يتيح له التفوق عليهم ؟ لذلك احتفظ بها لنفسه ، ولم يعلن منها الا ما هو في حكم الموضة كالإلحاد وحرية الفكر ؛ الا اذا ضاق صدره أو غلبه شعور الوحشة ، فانه ينفس عن قلبه بالمزاح والسخرية . فبدا للقوم ساخرا ماجنا ، لا شيطانا مجرما ، ومضى في سبيله شابا فقيرا بلا خلق ، يرصد ، القرص ويتوثب للاتقاضي عليها بحرارة لا تعرف الحدود .

وهو تصوير معجب لشخصية هذا « النموذج » ، وقد صصور زملاؤه كذلك - كما صور كل شخصية جاءت في الرواية - ويسجني فيه ذلك التحليل الصامت لاتجاهات « محبوب عبد الدائم » وزملائه . أنهم كلهم في جامعة واحدة ، يدرسون نظريات واحدة ، ويخضعون لمؤثرات واحدة ، ولكن كلا منهم يختط طريقه في التفكير والحياة بحكم مزاجه ووراثاته ورواسب شعوره ، ويخلق لنفسه فلسفة يعتمد فيها على نفس الأسباب والعلل التي يعتمد عليها الآخرون في تكوين فلسفة مغايرة ! ويصدق سلوكهم فيما يمد هذه القواعد أيضا

حقيقة ان محبوب عبد الدائم لم يكن في سلام مع شعوره دائما وهو يواجه التجارب . فالنظريات شيء - مهما يكن الاقتناع بها ، ومهما تكن بواعثها - والتجارب العملية شيء آخر - ولكنه سار الى نهاية الشوط.

ولم يقف الا حين صلته انانية اخرى ففضحته ، وحين انفضحت الرذيلة في القصة لم يكن ذلك ليقظة في ضمير المجتمع فهو مجتمع مريض .  
وانما كانت غلبة رذيلة على رذيلة !!

ولكن - كما اشرت من قبل - آخذ على المؤلف قسوة لم تكن لها ضرورة في بعض التجارب التي تواجه هذا الشاب .

لقد خبرته الظروف بين أن يبقى بلا وظيفة . أو أن يكون في وظيفة مفرية ( سكرتير وكيل وزارة ثم مدير مكتب حينما يصبح وزيراً ) بشئنا هو في ذاته فادح . أن يتزوج بفتاة عبت بها الوكيل الوزير .

وأدى الشئ - حسب فلسفته - وتسلم البضاعة . وكان هذا حسبه ، وكان حسبه أن يقبل الوضع مموها من الخارج وهو يدرك حقيقته . ولكن المؤلف جعله يواجه الموقف سافراً بلا تمويه . أيقبل أن يكون زوجاً للفتاة التي هذا موقفها ؟ .. ثم أيقبل أن يكون مقمره « جرسونية » البك ، وأن يواصل البك ما بدأ به وفي يوم معين يعلمه محبوب وعليه أن يغادر البيت فيه ؟!

هذه قسوة لا مبرر لها ولا ضرورة . ومثلها أن تزف اليه ( الفتاة ) بلا احتفال . وكان من كمال السخرية أن يكون الاحتفال شعماً !

وشيء آخر أخذه على الرواية : لم جعل الفتى المؤمن الكتين . لا تصطبغ نظرياته بواقع الحياة ؟ لقد اصطلم « على طه » صاحب الإيمان بالمجتمع . اصطلم في قلبه وشعوره . فقد كانت هذه الفتاة التي زفت الى زميله هي فتاة أحلامه وموضع إيمانه الاجتماعي . ولكنه احتمل الصلابة ومضى يؤمن بالمجتمع الكبير . واصطبغ بمحبوب صلوات . شتى وجف لها واضطرب ، ولكنه احتملها في سبيل ذاته المقصدة ! فلم لم يصطبغ أبداً « مالمون ومهوان » ؟

هل يريد المؤلف أن يقول : ان إيمانه القوي بالله والدين والرجولة قد أعفاه من الاصطدام ، كلا . ان المجتمع الفاسد المنحل الذي صورته في مصر - والذي هو مع الأسف واقع - لا بد أن يصطبغ به كل صاحب إيمان ، سواء كان إيماناً بالمجتمع أو حتى إيماناً بالحياة !

ربما لاحظ أن التنسيق الفني يحتم عليه ألا يبرز على المسرح الا شخصية واحدة رئيسية . ولكن لا . فالرواية القصصية من طبيعتها

أن تسمح لأكثر من شخصية بالبروز ، والتنسيق الفنى يتحقق بتنوع درجات البروز .

هذه نقطة من تقط الضعف فى الرواية ، كالنقطة الأولى كذلك .



وبعد فهناك صفحات رائعة قوية فى تصوير المجتمع المصرى وما فيه من انحلال يشمل الطبقات الارستقراطية ودوائر الحكومة وآثام الفقر والثرء ، وآفات المظاهر والرياء .. الخ ، ولكن يفتق عنها المقام ، وأنا معجل عنها الى مسألة أخرى لها أهميتها فى وزن الرواية ، وفى وزن كل عمل فنى .

ان هذه الرواية على ما فيها من براعة فى العرض ، ومن قسوة فى التصوير - تصوير النماذج وتصوير المجتمع وتصوير المشاسع والانفعالات - هى أصغر من قيمتها الانسانية - وتبعاً لهذا فى قيمتها الفنية - من سابقتها « خان الخليل » .

رواية خان الخليل أضيق فى محيطها الداخلى ولكنها أوسع فى محيطها الخارجى . أضيق فى المجال الذى تمالجه وتضطرب فيه حوادثها - فهى قصة أسرة تفر من الموت بالقنابل فيخترم الموت أجمل زهراتها بلا قنابل ! وقصة قلب انسانى شاخ قبل الأوان فانطوى على نفسه ورضى بنصيبه ، فاذا الأقدار تخايل له بقطرة ندية فيندى ، ثم تجف هذه القطرة قبل أن تبلغ فاه . يرشفها منه أعز انسان عليه : أخوه المستهتر السادر . وحينما يجد هذا المستهتر ويقومه الحب العميق ، تخطفه الأقدار فيموت !

ولو استأنث الأقدار لحظة هنا أو هناك ، ولو تغير خيط واحد فى ذلك المتوال الأبدى لتغير وجه الحياة .

اما رواية « القاهرة الجديدة » فتعالج جيلاً وتصور مجتمعاً . ومجالها مع هذا أضيق من مجال « خان الخليل ! » .

فى « خان الخليل » تنتهى من الرواية لنجد أنفسنا أمام رواية الحياة الكبرى : الانسانية والأقدار ، الضعف الانسانى والقوى الكونية ، اشراق الناس أهدافهم أمام الغيب المجهول .

وفي « القاهرة الجديدة » نبدأ وننتهى ، ونحن أمام جيل من الناس  
ومجتمع قابل للزوال ، فلا تبقى الا بعض الملامح الانسانية الخالدة .

المجال هناك أوسع لأنه خالد بخلود الانسان . والقيمة الانسانية  
هناك أكبر ، وهى جزء من القيمة الفنية له أثره فى وزن الرواية ، وراء  
المهارة الفنية فى العرض والتنسيق والاختيار .

## مع أدباء القصة من الشباب \*

### الأستاذ غائب طعمة فرمان

١ - تمهيد

بنت طلائع النهضة في الحق الأدب العربي كنتيجة لازمة لأعمال نابليون، والحركات محمد علي الإصلاحية في الديار المصرية، وللرساليات التبشيرية في سوريا ولبنان تلك الحركات التي مهلت الطريق، وعبأت الجهود، وصرفت النظر إلى لعمل المنتج الثمر، وإلى الإطلاع الواسع العريض، وإلى النهج نهجا جديدا في طريقة الأداء والتفكير والنظر إلى الحياة. فتلک الحركات نبهت الأذهان إلى شيء من الأدب جديد، وإلى لون من الثقافة ممتع، وإلى أساليب ومذاهب في التفكير لم يكن للأدباء عهد بممارستها.

فالبعوث إلى البلاد الأوروبية رجعت مزودة بالثقافة الواسعة، والإطلاع العميق، متأثرة بمظاهر الحياة الأوروبية، وبمذاهب التفكير، وبالأدب الأوروبي الغزير بالمادة، العميق بالفكرة، المشرق بالأسلوب. وقامت بين حال بلادها القاتمة السارية في ليل الجهل وبين حال البلاد الأوروبية المشرقة بنور العلم والمعرفة، ورات الأدب العربي يجتر اجترارا، ويصفد بأصفاد الجناس والتورية والطباق وسائر الصناعة اللفظية، ويحمل أوزار التكلف والسرقة وإعادة الجمع المتقطعة. ورات واجبا عليها أن توجه الأذهان إلى مقاييس الأدب الصحيحة، وتعرض للجمهور

---

(★) القاهرة: لجنة التأليف والترجمة والنشر، مجلة الثقافة، عدد (٤٥٩)،

أكتوبر ١٩٤٧،

الزيف من الصرف ، وتظهر الأدب الغربي الجديد الى الملاءمة بلغة عربية سلسلة ، وتشترك القراء بالاستمتاع بما قرأت من روائع الفكر والبيان .

وواكبت هذه الحركة - حركة الاتجاه نحو الأدب الغربي - حركة بحث الأدب العربي القديم ، ونشر ما اندثر منه ، وضاع من نفسه بين الأتلاط والتحريف ، وتقديمه تقديمًا جميلًا في طبعة أنيقة صحيحة الى الشباب الظمان الى الدراسة والتحصيل . وسهلت المطابع الحديثة هذه المهمة ، فأخذت أسفار الأدب العربي القديم تنشر مع الكتب المترجمة عن اللغات الغربية .

كان القرن الماضي تاريخًا مشهودًا لبلوغ القصة الغربية أشدها ، ولاكتمال أساليبها الفنية ، ولتعدد طرائقها ومذاهبها ، ولشيوعها بين الأوساط الشعبية ، فكان طبيعيًا أن يصر المتطلعون الى الغرب - في أول وهلة - هذا اللون الممتع من الأدب الذي يحفله الغربيون ويستمتعون به ، وينصرفون اليه بلذة وشوق ، فيحاولون ادخاله في أدبهم العربي ، فظهرت محاولات كثيرة في مصر والبلاد العربية .

ففي مصر أخرجت المطابع أول مجموعة قصصية ( لمحمد عثمان جلال ) و ( الشيخ نجيب الحداد ) ، ومن ثم ظهرت محاولات آل البستاني في القصة التاريخية التي جعلوها وسيلة من وسائل التثقيف (١) ، ومحاولات جرجي زيدان في قصصه التاريخية المستوحاة من التاريخ الاسلامي ، المسيرة له منذ بدايته حتى أواخر الفتح العثماني ، فخلف سبعة عشر جزءًا ؛ وتابعه بعد ذلك عبد الحميد الزهراوى في قصته « خديجة أم المؤمنين » . وازاء لروايات التاريخية والتهذيبية ظهر ميل الى أسلوب المقامات كنتيجة لشيوع أسفار الأدب القديم ، وبعث روائعه ، اتخذته بعض الأدباء المتأثرين بروائع الأدب العربي القديم ، الواقفين على أساليب بلغائه ، المعجبين بالأسلوب الجزل ، والتراكيب المتينة ، والصناعة اللفظية ، كاحمد فارس الشدياق ، والشيخ ناصيف اليازجي، وتبعهما محمد المويلحي في كتابه « حديث عيسى بن هشام » وحافظ ابراهيم في كتابه « ليالى سطوح » والمطالع لحديث عيسى بن هشام يرى المويلحي « يهتم بالجانب الاستعراضى ، فأخذ يستعرض المناظر ، وينقد الأخلاق في فكاهة مستحبة ، وأسلوب جزل ، يفسده بعض الفساد قليل من السجع (٢) » .

(١) توفيق الحكيم لاسماعيل آدم ص ٢٦ .  
(٢) يذكر أستاذنا ( يحيى سقى ) في كتابه « فجر القصة المصرية » ، « ان قصة



وقد ساعد انتشار المطابع ، وقيام المجلات ، والصحف الأدبية في رواج القصة ، وحفز كثيرا من الأدباء على كتابتها استمالة للقراء ، وتشويقا لقراءة نتاجهم . وقد خصصت كل مجلة بعضها منها للقصة ، وفتحت الباب للأدباء القصصيين من الشباب لتقديم قصصهم للقراء ، اظهارا لمواهبهم وتشجيعا لهم . وكان الدكتور يعقوب صروف يواصل كتابة قصته المتسلسلة « فتاة الفيوم » في المقتطف ، وكان سليم البستاني يواصل كتابة قصصه الطوال في مجلة « الجنان » مجلة والده ( بطرس البستاني ) ، فأخرج عددا من القصص ، منها : « الهيام في جنان الشام » و « زونيا » و « بنت مصر » ، وكانت مجلة الضياء تحمل بين دفتيها قصص نسيب مشعلاني ، ولبيبة هاشم ، وميشيل مرشاق .

وكما أثرت المجلات في رواج القصة ، كذلك أثرت في قيمتها الفنية والأدبية ، فكانت قصص ذلك الطور لا تخلو من خطأ في النحو أو في التركيب اللغوية ، ولا تسمو على أوهام القصصيين ، وحوادثهم المثيرة الخارقة التي حشروها في قصصهم تشويقا للقراء ، وحشروا فيها وعظهم وارشاداتهم ، اوحكهم المملة التي نالت قصصهم بحملها ، وكانت أشبه شيء بالحكاية الحكيمية .

وهنا نقف اجلالا لحركة جليلة الأثر ، عظيمة الأهمية ، تلك الحركة المهجرية ذات التأثير العميق في تلوين الأدب العربي ، وتوجيهه الى جهة جديدة . فقد هاجر كثير من اخواننا السوريين واللبنانيين الى أمريكا ، تحت ضغط حكومة الأستانة ، وسوء ادارتها ، وتمسف حكامها ، وضيق سبل العيش في وطنهم . وهناك في أمريكا فتحوا عيونهم على بلاد جديدة نسجوا في سمائها المظلمة بظلال الحرية أحلامهم الذهبية ، وعلى أدب جديد ممتع ، وعلى قيم جديدة للعدالة والحرية ، ما كانوا يسمعون

---

= ( زينب ) لا ترجع فحسب الى أنها أول القصص في أدبنا الحديث ، بل أنها لا تزال الى اليوم أفضل القصص ... الخ ) فبحر القصة المصرية ، القاهرة : الهيئة العامة للكتاب ، ١٩٧٥ ، ص ٤٨ . وهو ما أشد به معظم نقاد ومؤرخي القصة ، الأمر الذي أصبح حقيقة مستقرة تحتاج الى كثير من البحث ، لكن ( يحيى حقي ) يعود في نفس المصدر المشار اليه ليقول أن ( عفراء دنشواي ) « لحدود طاهر حقي » هي أول رواية مصرية مؤلفة » . ص ( ١٥٦ ) . ثم يواصل حديثه ص ١٥٩ « عفراء دنشواي » - هي البذرة التي مهدت - في نظري - ( لحدود حسين هيكل ) أن يكتب في ١٩١٢ ( زينب ) . وعنه يأخذ مؤرخ أدبي لامع مثل ( د. غالي شكري ) ويرد نفس القول ، في مقالة « انحرافات ثقافية » ( الأهرام ، الأربعاء ٧ ديسمبر ، ١٩٨٨ ) . ولعل هذه الثوابت وغيرها تحتاج منا جميعا للمراجعة وإعادة البحث . ( فـ١ )

بها في بلادهم ؛ فامتلات نفوسهم محبة لها ، ولادبها الجديد ، وشغفا بالحرية التي ظلمتهم ، وأسبغت عليهم برد الأمان . ولكن استقرارهم هذا لم يكن بصرفهم عن وطنهم العزيز الذي اضطروا الى هجره كرها . قطلوا يتفنون به ، ويتلهفون لرؤيته ، ويباركونه ، فانصبح أدبهم بالصيغة الصوفية الروحية المتلهفة الى المثل العليا : العدالة والحرية والحق والمساواة ، في نبرة حزينة هامة ، وأسلوب رشيق شفاف ، ولغة سامية ممتعة ، ونزعة رومانتيكية تخيلية ؛ وظهر أدبهم على صفحات ( السائح ) لسان حال ( رابطتهم القلمية ) في نيويورك ، وعلى صفحات بعض مجلات الشرق العربي . فلفت أنظار الشرق لعربي ، وسرعان ما تألق نجم جبران خليل جبران ، وميخائيل نعيمة ، وأمين الريحاني ، وانتبه الشباب الى هذا اللون الطالع الرقيق ، فتأثروا به ، وكان جبران قد أخرج ( الأجنحة المتكسرة ) و ( الموصف ) و ( عرائس المروج ) و ( الأرواح الثمردة ) ، وأخرج نعيمة مسرحيته ( الآباء والبنون ) ، ثم مجموعة قصصه ( كان ما كان ) ، وأخرج أمين الريحاني قصتيه ( زنبقة الغور ) و ( خارج الحريم ) . وذاعت هذه القصص بأسلوبها الرشيق ، ومذهبها الرومانتيكي بين شباب العالم العربي ، والشباب بطبيعته ميال الى الأسلوب الرومانتيكي العاطفي العاصف ؛ وكسبت المدرسة المهجرية مكانا رفيعا في قلوب القراء ، وحاول بعض الشباب تقليدهم في طريقتهم ونزعتهم ، فخانهم التوفيق كثيرا ، لتباين النفسيات ، ولفقدهم الروحية لحارة المتعطشة التي سirt الأدب المهجري ، وطبعته بطابعها الخاص . ولعل ( مي ) في كتابها ( الخيال على الصخرة ) أقرب المحتذين شجها بأسلوب جبران ، وقربا من روحه الرومنتيكية العذبة ؛ وذلك لروح ( مي ) الشاعرة ، ولتأثرها بالأدب الفرنسي ، ولحياتها الخاصة .

وطلع المنفلوطي بأقاصيصه الرومانتيكية ، وأسلوبه المتين ، محملا أكثر مما نستطيع حمله من الآهات الزفرات وسكب الدموع ، وطول التفجع ، وجملها منبرا للوعظ والارشاد ، واستطاع أن يستحوذ بها على نفوس الشباب المحبة لهذه النزعة الوجدانية ، ولأقاصيص العشق والعاطفة المتأججة . ولكن الجمهور المثقف مل أقاصيص المنفلوطي الكثيية القائمة ، وشنت المدرسة الواقعية التحليلية حملاتها النقدية عليها ، فأعرض المنفلوطي عن كتابة الأقاصيص ، وانصرفت المدرسة التحليلية الواقعية ، وعلى رأسها أحمد لطفى السيد الى اخراج القصص الواقعية التحليلية ، فأخرج الدكتور محمد حسين هيكل قصته ( زينب )

مصوراً بها حياة الفلاح المصرى ، وأخرج الدكتور طه حسين ( الأيام ) ،  
ومن ثم ( أديب ) و ( دعاء الكروان ) .

وجاء محمد تيمور على رأس مدرسة تحفل الموازين الفنية الحديثة  
فى القصة ، وتعمل على رفع مستواها ، واكتمال أسبابها الفنية ،  
فأخرج محمد تيمور ( ما تراه العيون ) وأحمد خيرى سميد قصته  
( الدسائس والدماء ) وخرج محمود تيمور بقصصه ( الشيخ جمعة )  
و ( الحاج شلبى ) و ( الشيخ عفا الله ) و ( أبو على عامل أرتست ) .  
وبعد محمود تيمور رائد القصة المصرية الفنية والعامل على تبلورها الفنى .  
وتيمور يملك ملكة تصويرية يسيرها فى قصصه الهادئة ، بروح رقيق  
صاف لا يشوبه صخب المدنية ، وعواصف الحضارة المادية .

وظهر المازنى الطروب بقصصه الواقعية التصويرية ، وبروحه  
التهمكى السمع الأريحي ، وأسلوبه التحليل الرقيق ، يعرض قصصه  
الحافلة بتجاربه اليومية وذكرياته ، فأخرج ( صندوق الدنيا ) و ( خيوط  
المنكبوت ) ونشر عام ١٩٢٩ قصته الخالدة ( إبراهيم الكاتب ) وظل فى  
جو هذه القصة يدرس النفسيات ، ويعرض أفكاره ، ويسترسل فى  
هواجسه وخوابره . وجاء محمود كامل المحامى بمجموعته القصصية  
( أنا وأنت ) و ( المجنون ) . والدكتور إبراهيم ناجى بمجموعته القصصية  
( مدينة الأحلام ) . أنضم إلى هذه الفئة العقاد بقصته لقبة ( سارة ) ،  
وابراهيم المصرى بأقاصيصه الشعبية الواقعية ، وكرم ملحم كرم بقصته  
التحليلية ( المصدر ) ، وتوفيق الحكيم عام ١٩٣٣ بقصته الواقعية  
( عودة الروح ) .

ونشطت حركة القصة فى السنين العشر الأخيرة ، وأخذت مدارس  
القصة الحديثة الحديثة تتوضح ، وتسم بسمتها الخاصة ، وأصبحت الكتب  
الحديثة فى الأدب الغربى تنشر بعد مدة قليلة من صدورها ، وحركة ترجمة  
القصة الغربية أقوى حركات الترجمة ، وأوسعها انتشاراً ، وأكثرها  
أقبالا من الجمهور . وقام الرعيل الناهض من الشباب النشطين يرمون  
محاولاتهم الموفقة الى الجمهور ، والجمهور يتقبلها بالنقد والقبول الحسن ،  
والتشجيع الثمر ، ويقدر اتساع الطرائق الفنية ، والمذاهب الفكرية ،  
وتباين النظر فى أمور الحياة أخذت مذاهب القصة تتسع ، وتتسع دائرتها ،  
وتتشعب إلى مدارس ، ويمضى القاص وفق ما يرسم له فكره وعاطفته  
وميله ، ونزعتة الشخصية .

ونشأت دور النشر يملك زمامها أدباء الشباب ، فنشطت عظيمياً ،

وشجعت الأدباء الناهضين على النشر لاطهار مواهبهم ، وراح كل واحد ينسج نسجه الخاص .

والجدير بالذكر من هذه الدور التي تهتم بالقصة دار النشر للجامعيين ، وعلى رأسها القصاص المصري الناهض عبد الحميد جودة السحار ، ودار الكاتب المصري التي تهتم بترجمة القصص الغربية ، ودار المكشوف يديرها نخبة من الشباب اللبناني المحترق كتوفيق يوسف عواد ، وخليل تقي الدين ورفيف الخوري .

وهناك عدد كبير من القصاصين الشباب ينتجون نتاجا مثمرا طيبا ، ويغطون خطوات واسعة نحو الكمال الفني ، كل له شخصيته ومذهبه . ومن هؤلاء نجيب محفوظ وعادل كامل وصالح الدين ذهني ، ووداد السكاكيني ، وسهير القلماوى ، وبنت الشاطئ ، في قصصهم الواقعية ، ويشر طارس وعادل كامل في قصته ( ضباب ورماد ) والسيد الدالي في قصصهم الرمزي ، وإبراهيم المصري ، وأمين يوسف غراب ، وإبراهيم الورداني في قصصهم الجنسية التي روجتها القصص السيارية .

هذه لمحة موجزة عن تاريخ القصة سنتبناها بدراسة عن القصص المصري الأستاذ نجيب محفوظ . (\*)

---

(\*) الأستاذ غائب طعمة فرمان ، أديب وناقد عراقي نشرت له صحف ومجلات القاهرة العديد من الدراسات الأدبية . ورغم أنه وعد بانجاز دراسة مستقلة حول ( نجيب محفوظ ) ، وهو ما يعنى مدى قدرة ( غائب ) على الاستيعار المبكر لطاقة مخطوط الإبداعية إلا أن هروفا قد حالت دون وصول دراسته الى المجلة ( الحرب العربية الاسرائيلية ) . ونقول الأستاذ ( فرمان ) الى مترجم واستقر نهائيا في موسكو .

## رُفاق الملق \*

### الأستاذ ثروت أباظة

هو اللوحة الحية الرائعة التي رفعت عنها ريشة الفنان البارع الأستاذ نجيب محفوظ . وقد يعجب القارىء من ناقد يفتح مقال نقدى بهذا المديح الجارف ، ولكن مهما يكن الناقد مسرفاً فى تزمته ، فإنه إذا نجيب لا يملك غير المديح المتدفق يجرى على قلمه لا يقف فى سبيله أى عارض من عوارض التوفيق التى تتركب النقاد . بل انه يجد خلف هذا الاندفاع ما يشجعه على المضى فى السبيل الذى يسلك حتى يريح ضميره الأدبى مما يحسه نحو هذا النابغة الفنان . . . . وقد أصبح الهدم فى أيامنا هذه بضاعة سهلة ، يسومها كل محاول للكتابة . . . . يظنون أن الشتيمة جراءة . . . . يا هؤلاء ! انكم اذ تشتمون تظهرون بمظهر الجراءة حين لا جراءة لديكم ، لأن من تشتمون لا يملك أن يلحق بكم أذى . ولكنكم ان مدحتم استهذفتم لقول القوم : انهم يتملقون . وما أجراً من يمرض نفسه لهذه القالة . . . . وهأنذا أمدح . . . . لا عن رغبة فى اظهار جرأتى ، فلن يظن بى أحد تملقاً . . . . لكن رغبة فى أن يكون الحق - حتى ولو كان مديحاً - هو الحكم الوحيد الذى نخضع له ضمائرنا . . . . اننى أعلن فى يقين راسخ أن نجيباً أصبح فى القمة الشاهقة التى يعتليها كبار كتاب القصة المصرية .

واضح من العنوان أن القصة قد أخذت مسارها فى أحياء وطنية خالصة . . . . ولكن الغريب فى أمر هذه القصة أن الأستاذ نجيب لم يطارد شاباً بذاته من شبان الملق ليجعله بطل قصته ، ولم يجر خلف فتاة معينة من فتيات الزقاق ليقيم منها الشخصية الأولى فى القصة . لم تكن شخصية

البطل آدمية ، بل كانت الزقاق أجمعه بما يحويه من مشايخ وكهول وفتيان ، وما يحويه أيضا من عجوز متصابية ، وكهلة تريد الزواج ، وفتاة تستعرض فتیان الزقاق .. كان بطل القصة هو الزقاق .. كان لكل شخص قصته وصورته .. ولكل مهده من معاهد الزقاق رفاقه يكونون رسمه ويروون روايته .. ثم كان لكل قصة نهايتها ..

**ان زقاق الملق هو القصة الأولى من نوعها في اللغة العربية . اذ جرى كتاب القصة على اخذ شخص او شخصين ينسجون حوله او حواهما قصتهم نسيجا خمته اشخاص آخرون . اما ان يكون كل شيء في القصة بطلا ، فهذا نوع جديد في القصة العربية . ونجيب يارح كل البراعة حين يظل ممسكا بقيادة القصة بين يديه لا يدع مجالا لها لتفلت منه ، حتى يصل بكل شخصية خلقها الى النهاية التي ارادها .**

وعجيب أن يستقيم له هذا الأمر مع هذا الحشد الهائل من شخصيات روايته ... وقد انتفع الأستاذ نجيب بكل الظروف التي أحاطت بعهد القصة . فكان للحروب دور كبير في الرواية . فهي التي مهدت السبيل لابن المقهى أن يكون غنيا يستطيع أن يذهب الى السينما ، وأن يمشي بين رفاقه مزهوا يديرهم ببقاتهم على حالتهم لا يبذلون في سبيل « التريش » مجهودا . وما زال بعمره حتى حدا بالخلق أن يشد الرحال الى الاسماعيلية فيعمل « بالأرنس » يجمع أموالا تليق بفتاة أحلامه وفتاة الملق التي خطبها قبل السفر .. والحرب هي التي هيأت للفتاة أن تكون « أرتست » وترى نجيبا وقد أنشأ مدرسة قائمة بذاتها لتعليم أرتستات الحرب كيف يأخذن المال من « جوني » ونرى معلم المدرسة وقد رسمه نجيب رسما عجيبا ... مزيجا من الشدة واللين ، ومن اللطف والفظاظة . ولئن كانت المدرسة حقيقة سمع بها نجيب ، فتسجيلها في قصته لفئة جميلة . وان كانت بنت خياله فهو رائع اذ ينشئها .

وكما أفاد. نجيب من الحرب ، أفاد من نهايتها أيضا .. فأخرج العامل المتعجرف من عمله . وأطلقه سكريا ، هائما على وجهه . ثم قاتلا لاخته (\*) من الرضاة التي أصبحت في نظره جريحة العفة .

---

(\*) صحيح أن حسين كرسه مد عاد الى الزقاق عاطلا بعد اغلاق ( الأورنس ) لكنه لم يرتكب أي جناية قتل بحق ( حميدة ) . والمؤكد كما تقول سطور الرواية أن حميدة « تساقطت عليها أوراق النقود . طابت بعيانها نفسها وأذكت عينها الفاتنتان ضياء الزهو والحربة والرضى والفرح ... » ( ص ٢٥٤ )

أما موضوع الحركة التي فقد فيها عباس الملو حياته فإن حميدة نقلت الى القصر العيني عقب المشاجرة التي جرت في البار بينه وبين الجنود الانجليز السكارى وعولجت من جراحها ويذكر محفوظ صراحة بأنها « شقيت ولعلها اليوم حية ترقق » ( ف ١٠ )

واعادت نهاية الحرب الحلاق النازح للغنى الى الزقاق حيث يجد فتاته  
وقد أصبحت ذات ثراء واسع سكبها عليها لينها ، فهو يساعد أخاها فى  
قتلها •

وقد كان للظروف الطبيعية التي يمر بها كل قوم دور فى الرواية •  
فترى شاعر الربابة يضم قيثارته ويخرج من قهوته الأخيرة بعد أن ابتاعت  
« راديو » وأصبحت فى غنى عن قصصه التي حفظها جميع رواد القهوة •

ويمتاز نجيب برسم شخصياته كما يخلقهم الله • فترى فى الشرير  
خيرا وشرا • ولكنه يغلب فيه ناحية الشر على الخير ، وترى فى الخير شرا  
وخيرا ، ولكن خيره غالب على شره •

ولنأخذ مثلا للشخصيات الخيرة فى الرواية الشيخ رضوان الحسينى  
فترى الخير فيه غالبا • فهو الذى يلجأ اليه سكان الزقاق فى الملمات •  
وهو المثل الذى تشير اليه الأمهات اذا شئن أن ينصحن أبناءهن •• ولكنه  
مع هذا شرير مع أهل بيته ، يفرغ فيهم ما يكظمه من غضب فى مخاطبته  
لأهل الزقاق • أما الشخصيات الشريرة فهي كثيرة ، ولكن لنأخذ مثلا  
المقهى ، فهو رجل ذو أمزجة مختلفة كلها شاذ يدعو الى الاستنكار الشنيع •  
ولكنه مع هذا لا يطبق أن يبذل وعدا بالصلاح حين يطلب اليه الشيخ  
أن يبذله • فهو رجل لا يعد دون تنفيذ •

لن أحاول الكلام عن جميع الشخصيات التي رسمها الأسناد  
نجيب ، فهي - كما قلت - نيرة ، ونظيفة ، ولكن نمة شخصيو رسمها  
نجيب حاد فى لمحة منها عن طريق كنا ننتظر أن تسلكه ، هي شخصية  
صاحب الوكالة • وهو بك كبير فى السن ، كان يأمل أن يتزوج من فتاة  
الزقاق • وكما كان الأستاذ نجيب موقفا فى عرضه لهذا الحب العجيب  
بين الفسق والضحى • ولكن قبل أن يتم الزواج سقط الرجل مريضا ،  
ولج به المرض ، ثم شاء له الله الشفاء وكنا ننتظر أن يقوم من مرضه  
مؤمنا بالله ، شاكرًا له ، ولكن الأستاذ نجيب أقامه ساخطا على الدنيا ،  
برما بها ، كافرينا بنعمة من شفاه ••• ومن الناس من يصاب بهذا •• وكل  
ما لاحظته أننا كنا ننتظر غير ذلك ••• ولا ضير عليه اذا أخلف ظننا •  
هـ

وبعد • فلا يستعنى إلا أن أقدم للحياة المصرية المصرية كل تهنتى  
أن وفقت الى قصاص كنجيب ، يرسمها فيترك منها للأجيال القادمة صورة  
واضحة المعالم جلية المعارف •

ثروت أباطه





## بداية ونهاية\*

### أنور المعداوى

« بداية ونهاية » دليل ماضى لا ينكر ، على ان الجهد والمثابرة جديران بخلق عمل فنى كامل . . . لقد أتى على وقت ظننت فيه أن نجيب محفوظ قد بلغ غايته فى « زقاق الملق » ، وأنه لن يخطو بعد ذلك خطوة أخرى الى الامام . أقول غايته هو لا غاية الفن ، لأن « زقاق الملق » كانت تمثل فى رأى القننون أقصى الخطوات الفنية بالنسبة الى «امكانيات» القصصية . ولهذا ، خيل الى أن مواهب نجيب قد « تبلورت » هنا وأخذت طابعها النهائى وتوقفت عند شوطها الأخير . . . ومما أيد هذا الظن أن المستوى الفنى فى « السراب » وقد جاءت بعد « زقاق الملق » ، كان خطوة « واقفة » فى حدود مجاله المألوف ولم تكن الخطوة الزاحفة الى الامام !

كان ذلك بالأمس . . . أما اليوم ، فلا أجد بدا من القول بأن بداية ونهاية » قد غيرت رأيى فى « امكانيات » نجيب ، وجعلتني اعتقد أنه قد بلغ الغاية التى كنت أرجوها له ، غايته هو وغاية الفن حين كانت الغايتان مطلباً عسير المثال !

اننى أصف هذا الأثر القصصى الجديد لهذا القصاص الشاب ، بأنه عمل فنى كامل . . . هذا الوصف ، أو هذا الحكم ، مرده الى أن أعماله الفنية السابقة كانت تفتقر الى أشياء ، تفتقر اليها على الرغم من المزايا المختلفة التى تحتشد بين يدي صاحبها وتحدد مكانه فى الطليعة من كتاب الرواية !

(★) « نماذج فنية من الأدب والنقد » ، لجنة النشر للجامعيين ، ١٩٥٠ .

ماذا كان ينقص نجيب قبل « بداية ونهاية » ؟ ماذا كان ينقصه في « خان الخليلي » و « القاهرة الجديدة » و « زقاق المدق » و « السراب » ؟ لقد كان نجيب في هذه الروايات الأربع ، يملك من الخطوط الفنية ما يتيح له أن يخرج « التصميم العام » للقصة وهو سليم في جملته . ومع ذلك فقد كان ينقصه عنصر الالتزام الدقيق لحدود « الواقعية الأولى » في عرض حوادث القصة وتوجيه حركات الشخص ، وأقول « الواقعية الأولى » في عرض حوادث القصة وتوجيه حركات الشخص ، وأقول « الواقعية الأولى » لأن « الواقعية الثانية » كانت هي الساحة الكبرى التي دأب نجيب على أن يمرض فيها أكثر نماذجه البشرية !

ان الفرق بين هذين اللونين من الواقعية هو أن اللون الأول نقل « مباشر » لصور الحياة وطبائع الاحياء ، كما هي في الواقع المحس الذي تلمسه العين وتألفه النفس . أعني أن تكون الحادثة القصصية والنموذج البشري مما يقع كل يوم في محيط اللقطة البصرية والنفسية ، أعني مرة أخرى أن يكون تمثلاً للحوادث والشخصيات تمثلاً شعوريا لا ذهنيا عندما نقارن بين حقيقتها على الورق وبين حقيقتها في الحياة . هذا هو اللون الأول وهذه هي مظاهره ، أما اللون الثاني من الواقعية وهو ما نعتبر عنه يا « لواقعية الثانية » ، فهو التصوير « التقليدي » لا « الطبيعي » لحدوثات اليومية والسماوات الانسانية . أو هو تلك النسخة من الحياة التي يمكن أن نقول عنها انها « قريبة » من الأصل ولا يمكننا القول بأنها « طبق » الأصل ، ونسخة كهذه مهما اقتربت من الواقع فهي نسخة « مقلدة » على كل حال . وقد يكون الفن في جوهره تقليدا للحياة ، ولكن رسالة الفنان هي أن يشعرنا بأن المشهد الذي يصوره أصيل لا أثر فيه للمحاكاة ، والا يترك لنا فرصة للشك في أن هناك اختلافا بين الصورة الحقيقة والصورة المنقولة ، أو أن هناك حلقة اتصال مفقودة بين الواقع والمثال !

نجيب محفوظ في أعماله الفنية السابقة هو ذلك القصاص الذي يمثل « الواقعية الثانية » في الكثير الغالب من الأحيان ، ولست أكرر أن للواقعية الأولى مجالا في فنه ، ولكنه المجال « المحدود » تبصاً لطريقته الفنية التي يسير عليها في كتابة القصة . هذه الطريقة الفنية أساسها أن نجيب مولع بأن يضع كثيرا من نماذجه البشرية تحت مجهر التحليل النفسي ، ليتخذ من سلوكها الانساني مادته الرئيسية في تحليل ما يقع تحت المجهر من « حالات مرضية » ! قل اذا شئت انه يطبق بعض الأصول من « علم النفس المرضي » على كثير من أبطال قصصه « المنحرفين » ، وأنه

تبعا لهذا التطبيق يفرض على فنه أن يسير فى خط اتجاه نفسى محدد  
تدور فيه الشخصية « المريضة » من البداية الى النهاية ، تدور فيه بقوة  
الدفع « المرضية » التى تبرر سلوكها فى محيط « الواقعية الثانية » ..  
من هنا يخرج نجيب على منطق « الواقعية الأولى » لأنه يجبر حوادث القصة  
وحركات الشخصوى على أن تسير نحو غاية معينة ، تحقيقا لمنهج الفنى  
الذى يلمس عند النتائج المادية تفسيراً للظاهرة النفسية أو تشخيصاً  
للحالة المرضية . وتشعر أن التشخيص النفسى لهؤلاء « المرضى » غدير  
سليم فى بعض الأحيان ، ومرجع هذا الشعور الى أن سلوكهم مفروض  
عليهم فرضاً ولا يملكون فيه حرية الاختيار !

هنا مفرق الطريق بين واقعتين : « الواقعية الأولى » و « الواقعية  
الثانية » .. هذه نسخة من الحياة « قريبة » من الأصل كما قلت وتلك  
نسخة « طبق » الأصل . وموقف الفن بينهما واضح عندما نضع أنفسنا  
أمام هذه الحقيقة ، وهى أن النموذج البشرى فى حدود الواقعية الأولى  
موجود فى الحياة « بالفعل » ، وأنه فى حدود الواقعية الثانية موجود  
فى الحياة « بالامكان » .. أى أننا اذا رجعنا الى بعض الشخصيات التى  
رسمها الأستاذ محفوظ فى أعماله الفنية السابقة ، وسألنا أنفسنا هل  
هى موجودة بيننا حقاً تروح وتجيء ، وتقع عليها العين وتدركها الحواس ،  
ونشعر نحوها بشيء من الألفة التى تخلق بيننا وبينها نوعاً من المشاركة  
الوجدانية ؟ اذا سألنا أنفسنا هذا السؤال فأننا تنتهى الى هذا الجواب :  
وهو أنها غير موجودة « فعلاً » ولكنها « ممكنة » لوجود ، أى أن وجودها  
غير متعذر لأن منطق الحياة يهضمه اذا « وجد » وكذلك طبيعة الأحياء .  
ومن هنا تلمس الفارق الدقيق بين كلمتين : « موجود » .. و « ممكن أن  
يوجد » ، وبالطبع لا يضييق الفن بالكلمة الأخيرة وإن كان يفضل الكلمة  
الأولى بلا مرأ !!

هذا عنصر من العناصر الفنية كان ينقص نجيب محفوظ ، وثمة  
عنصر آخر كان ينقصه ، وأعنى به « التدوق الشعورى » الكامل للحياة ..  
هناك قصاص فهم الحياة حق الفهم وخبرها كل الخبرة ، ومع ذلك فهو  
يتذوقها بقدر معلوم لا يتناسب وخبرته العميقة وفهمه الأصيل ، فما هو  
الفارق بين طبيعة « الفهم » وطبيعة « التدوق » فى حياة الفنانين ؟ لتوضيح  
هذا الفارق الفن بين الطبيعتين نقول : أنك تفهم الشيء بمقلك وتتذوقه  
بشعورك ، أعنى أن الفهم أداته الذهن الفاحص وأن التدوق أداته  
الاحساس الرهيف .. انهما طاقتان : طاقة عقيلة وطاقة شعورية ، والذين  
قويت عندهم الطاقة الأولى وضعفت الثانية ، هم الذين تنوقد فى نفوسهم  
شملة الفهم وتخبو شملة التدوق ، بالنسبة الى أى قيمة من قيم الأشياء

وأى معنى من معانى الحياة \* ان هناك مثلا من « يفهم » قصيدة من الشعر، يفهم فيها اللفظ والمبنى ، ويفهم فيها الوزن والقافية ، ويفهمها شرحا ان طلبت اليه الشرح والتفسير \* ومع هذا كله فهو لا يستطيع ان « يتذوق » فيها الوحدة الفنية ، ولا الظلال النفسية ، ولا التجربة الكبرى وهى مصبوغة فى بوتقة الشعور .. وقل مثل ذلك عن الذى يفهم « النوتة الموسيقية » للحن من الألحان ، ثم لا يتذوق جمال اللحن ، ولا يهتز فيه لروعة الايقاع ، ولا يستجيب لأنغامه التصويرية !

ان فهم الحياة هو أن تفتح لمشاهدها أبواب العقل ، أما تذوق الحياة فهو أن تفتح لتجاربها أبواب القلب .. اننا « نراها » هناك تحت اشعاع الومضة الفكرية و « نلتقها » هنا تحت تأثير الدقة الوجدانية ! وعلى مدار هذه الكلمات تستطيع أن تنظر الى نجيب محفوظ فى أعماله الفنية السابقة .. انك لا تستطيع أن تجرده من التذوق الشعورى للحياة ، ولكنه التذوق المابر الذى لا يتناسب مع خبرته العميقة بها وفهمه الأصيل !

ويبقى بعد ذلك عنصر فنى ثالث كان ينقص هذا القصاص الموهوب .. أتدرى ما هو ؟ هو تلوين الأسلوب القصصى تلويना خاصا يتلاءم وجو المشهد المصور أو طبيعة النموذج البشرى المرسوم ... فى القصة مثلا موقف انساني يتطلب عند تصويره أسلوبا معينا تتوفر فيه لمسات الشعاعية ، وموقف آخر لا نحتاج فيه الى مثل هذا الأسلوب الشعاعى ، عندما تتناول الملامح المادية لمشهد من المشاهد أو لشخصية من الشخصيات بأسلوب السرد الفنى المألوف الذى تحتشد له القدرة على التقاط الجزئيات وهناك موقف ثالث يفرض علينا أن نعالجه بأسلوب آخر هو أسلوب التجريد والتحليل ، حين تمترض طريقنا لحظة من اللحظات الزاخرة بالوان من الحركة الذهنية أو النفسية !

نجيب محفوظ فى أعماله الفنية السابقة يكاد يستخدم أسلوبا واحدا فى تصوير شتى المواقف والنزعات ، وأعنى به أسلوب السرد الفنى الخالوف .. اننا اذا ارتضيما هذا الأسلوب فى تلك المواقف المخصصة لابرز الملامح المادية للمشاهد والشخص ، وتجاوزنا عنه فى تلك المواقف الأخرى الهامة لتسجيل الحركة الجائشة فى الذهن أو المختلجة فى الوجدان ، فاننا لا يمكن أن نسيغه بالنسبة الى المواقف الانسانية لانه يفقدنا طابع الجو الشعورى الذى يجب أن تمش فيه ، ومثل هذا الجو اذا فقدته تلك المواقف تعرضت للهمود واعتراها الفتنور !

كل من هذه العناصر الفنية الثلاثة التي كانت تنقصه بالأمس :  
عنصر الالتزام الدقيق لحدود « الواقعية الأولى » وما يترتب عليه من  
تشخيص سليم للحالة المرضية ، وعنصر « التدفق الشعوري » الكامل  
للحياة وما يتبعه من ادراك عميق للتجربة النفسية ، وعنصر « التلوين  
الخاص » للأسلوب القصصى وما يعقبه من إثارة الشسور فى الموقف  
الانسانى ، كل منها قد احتشد له اليوم فى صورته القوية الرائعة فى  
« بداية ونهاية » ، وإذا هذه الرواية الممتازة تمد فى رأى النقد عملا  
فنيا كاملا لا مثيل له فى تاريخ القصة المصرية .. باستثناء « عودة  
الروح » لتوفيق الحكيم !

« بداية ونهاية » قصة « مصرية » تمثل حياة أسرة .. أسرة تذوقت  
طعم الفقر وتجرعت ذل الفاقة ، بعد أن فرقت بينها وبين عائلها تلك  
اليد التي تفرق بين الأحياء \* والفقر وحده هو المسئول عن البناء الذي  
تصدع والشمل الذي تبدد ، شمل الأسرة الكادحة التي كان للتضحية  
عنده كل فرد من أفرادها طعم ومذاق .. الأم ، وحسين ، وحسن ،  
وحسين ، ونفيسة ، كل نموذج من هذه النماذج البشرية التي كوت  
الهيكل الانسانى العام للقصة ، قد فهم التضحية فهما خاصا وكانت له  
فيها وجهة نظر خاصة ، وجهة نظر حددت الطريق وقررت المصير .. كانوا  
فلاسفة حياة ، فلاسفة أخضعوا الفلسفة لمنطق الشهور المحترق بلهب  
الحرمان ، حتى خرج بعضهم من هذه الفلسفة وهو منحرف العقل مريض  
النفس ، والفقر وحده هو المحور الرئيسى الذى دار حوله السلوك  
الانسانى لهؤلاء المرضى المنحرفين !

هذه الأم العظيمة التي صورتها ريشة نجيب فى قدرة فائقة ، كان  
عليها أن تكافح بعد موت الزوج لتخلق من هؤلاء الصغار رجالا يواجهون  
الحياة .. هؤلاء الأبناء الأربعة لم يكن لهم مورد فى الحياة غير تلك  
الجنينيات الخمسة التي كانت تأتيهم من معاش الوالد الراحل ، كامل  
افندى على الذي أنفق فى الوظيفة زهرة العمر وعصارة الشباب ! وماذا  
تفعل الجنينيات الخمسة لأسرة تواجه مطالب الحياة من مسكن وملبس  
وماكل ومحافظة على المظهر القديم أمام الناس ؟ هنا يبرز دور الأم ، الأم  
الصابرة العاقلة الحازمة المكافحة فى سبيل البقاء .. باعت أثاث البيت  
قطعة بعد قطعة لتسكت البطون الصارخة من وطاة الجوع ، وهجرت  
« الشقة » التي كان يدخلها النور والهواء ولجأت الى أخرى عشش فيها  
البؤس والظلام توقيرا لقروش معدودات ، ورأت أن يقضى حسين وحسين  
أيام الدراسة الثانوية بلا « مصروف » يومى يشعرهما بأن للحياة فرحة

يستشعرها الصغار من الأحياء ، وفرضت على نفسية أن تطرق الأبواب لتحصل لهم على الأجر الضئيل من الأحياء ، وفرضت على نفسية أن تطرق الأبواب لتحصل لهم على الأجر الضئيل الذى كان يأتيها من حياكة الثياب بين حين وحين ٠٠ أما حسن الذى دله أبوه حتى طرده المدرسة ونبذته الحياة ، فقد أعرض عن نصائحها وهام على وجهه يبحث عن لقمة العيش من كل طريق غير شريف !

ودارت عجلة الزمن والام الصابرة مازالت تكافح ٠٠ كان الطريق طويلا ، رهيبا ، قد انتشرت على جانبيه الصخور ٠ ومع ذلك فقد مضت فى طريقها لا تلوى على شيء : يد تجفف العرق المتصبب من حرارة الكفاح ويد تدفع الى الامام بالقافلة المكدودة التى أنكمها طول المسير ! لقد كان هناك أمل ٠٠ أمل يترأى على جنبات الأفق البعيد فينسيهم أنهم مشردون وان ضممهم مسكن ، عراة وان سترهم ثوب ، جياع وان حصلوا على الرغبة ٠٠ أمل يمثّل فى الفد القريب الذى سيفتح عينى الأم الصابرة المكافحة على منظر فريد ، تسعد فيه برؤية الصغيرين وقد أصبحا رجلين ، يشغل كل منهما بعد الفراغ من التعليم مكانه المنتظر فى دنيا الناس !

وجاء الفد المرتقب يحمل اليهم أول بشرى ٠٠ لقد ظفر حسين باليكالوريا والتحق بأحدى الوظائف فى مدينة طنطا ٠ قبل الوظيفة الصغيرة ليستطيع أن يمد يد العون الى أسرته ٠٠ أخوه حسنين ، أمه ، أخته نفيسة ، كان من الظلم ألا يختصر طريقه فى الحياة ليخفف عنهم جزءا من أعباء الحياة : ترى أكان يمكنهم أن يصبروا على شظف العيش حتى ينتهى من دراسته العالية ؟ محال ! وحين اطمانت نفسه الى هذه الحقيقة ، أقدم على التضحية وهو سعيد مرتاح البال ٠

لقد ضحى حسين بأماله العراض ٠٠ ان المصير الذى ينتظره لن يفترق كثيرا عن مصير أبيه ، وهو مصير الألوف من الموظفين الصغار ! مستقبل محدود مظلم ولكنها فلسفة الحياة تفرض على أصحابها التضحية فى كثير من الأحيان ! ونفيسة ٠٠ لقد ضحت هى الأخرى وكانت التضحية فادحة ، لقد ضحت بالشرف الغالى والعرض المصون ٠٠ كانت فقيرة ودعيمة ، وأين هو الزوج المأمول وقد حرمت الى الأبد عزة المال ونعمة الجمال ؟ رجل واحد يستطيع أن يقبلها زوجة وتعيش معه تحت سقف واحد ، رجل مضيق فى الحياة مثلها فقير دميم ! ولقد وجدت يوما هذا الرجل ٠٠ هذا الحيوان الذى استجابت له مرغمة تحت تأثير الحلم الجميل ، حلم كل عذراء فقيرة قبيحة الوجه وجدت بعد طول انتظار ما يقول لها انك جميلة ، يا زوجة الفد القريب !!

وسقطت نفيسة ٠٠ وفر الحيوان الذى سلبها الشرف وتركها وحيدة تواجه الخاتمة فى معركة المصير ! وقالت لنفسها يوما : ماذابقى لك يا بانسة ؟ لا مال ، ولا جمال ، ولا شرف ٠٠ هلبقى شيء تحرصين عليه ؟ هل هناك أمل فى زواج جديد ؟ وحين قهقه فى أعماقها الجواب ٠٠ انطلقت فى طريقها تلبى نداء الجسد عند كل عابر سبيل ! انحدر الى الهوة السحيقة الرهيبة ولكنها فلسفة حياة ٠٠ وفلسفة الحياة تفرض على أصحابها التضحية فى كثير من الأحيان !

وحسن ، ذلك الشريد الهائم فى الطرقات ٠٠ ماذا فعلت به المقادير؟ لقد جاع ٠٠ جاع لأنه لا يصلح لى عمل شريف ، لقد فقد القدرة على أن يحيا حياة نظيفة ، مرتبة ، هادئة ، فيها أمن وفيها استقرار ! هناك فى الحياة خط سير يستطيع أمثاله أن يسلكوه ٠٠ خط سير يمج بالدروب والمنحنيات التى تختفى فيها الكرامة والشرف ، والفضيلة ، والانسانية ٠٠ قيم ستختفى الى الأبد ومثل ستذهب الى غير معاد ٠٠ ولكن ستظهر بعدما اللقمة الدسمة التى تملأ كل معدة خاوية ، وسيقبل فى اثرها الثوب الجديد الذى ينتشر كل جسد مهان ، وستخطر البسمة المشرقة التى تسعد كل شعور ملتانع . وهذا هو خط السير الذى سلكه الفتى الشريد ٠٠ يتجر بالمخدرات ، ويعيش مع العاهرات ، ويألفها من حياة ٠٠ حياة يتكرها عليه « الثرقاء » من أسرته ، وفى طبيعتهم حسنين الذى تخرج فى الكلية الحربية وأصبح ضابطا محترما فى سلاح الفرسان !

من فيض هذه الحياة الآثمة الهابطة استطاع الفتى الشريد أن يخلق من العدم حياة أخوين ٠٠ ساعد الأخ الموظف حتى استقر فى وظيفته ، ولولا الأساور الذهبية التى سطا عليها من بيت عشيقته وقدمها اليه لما استطاع أن يستقر ، ولولا التضحيات الأخرى الماثلة لما استطاع الملازم حسنين أن يسد أقساط الكلية الحربية ، وأن يرتدى الحلة الأنيقة ذات النجمة الصفراء ٠٠ ومع ذلك يديره الضابط « الشريف » بحياته الشائنة ويحاول جاهدا أن ينتشله من وهدة الائم والهوان ! صورة أخرى رسمها نجيب فى دقة وأصالة ، وأبرز من خلال سطورها حقيقة تقول لك : لقد انحرف حسن وحاد عن الطريق ، ولكنها فلسفة حياة ٠٠ وفلسفة الحياة تفرض على أصحابها التضحية فى كثير من الأحيان !

أما حسنين ، الملازم حسنين كامل على فقد كانت تضحيته من ذلك النوع النادر فى حياة البشر ٠٠ كان فتى طموحا ملا نشأته الأولى فى « عطفة نصر الله » بحى شبرا ، تلك العاطفة الحقة التى لم تكن لتحده من طموحه يوم أن كان تلميذا صغيرا بالمدرسة التوفيقية ! كان طموحا

رغم فقره ، ورغم حاجته ، ورغم البيئة التي نشأ فيها ولم تكن توحى لأحد من أبنائها بأمل أو طموح .. انه يقارن منذ أن صار ضابطاً بين يومه وأمسه ، فيشعر بهول الفارق بين حاضره وماضيه ! هذه العطفة الحقة التي شهدت أيام يؤسه ويؤس أمه وأخوته ، يجب أن تقادرها الأسرة الى مكان بعيد ، مكان يسدل على الماضي البغيض ستارا من النسيان .. حسبه أن تلك العطفة القذرة قد شهدت أخته نفيسة وهي تسعى الى كسب عشبهم ، بعد أن كلت قدماها من السير وتمت يداها من طرق الأبواب وحسبه مرة أخرى أن تلك العطفة القذرة قد شهدت أنات بينهم وهو يباع قطعة بعد قطعة ليعيشوا على الكفاف . وحسبه مرة فائلة أن تلك العطفة القذرة قد شهدت رجال الشرطة وهم يقتحمون المسكن الذليل بحثا عن أخيه المجرم الطريد .. كل شيء قد فسد يستطيع حستين أن يصلحه الا شيئا واحدا يتعذر معه الإصلاح ، هو أن يهتدى حسن الى الطريق القويم ! أما نفيسة فلم يكن هو ولا أحد من أسرته يعلم أنها قد اندفعت الى ذلك الطريق .. وخيل اليه وهو ينتقل بالأسرة الحبيبة الى مصر الجديدة ، خيل اليه أنه قد رد الى نفيسة كرامتها حين حال بينها وبين الهوان .

وهناك في ذلك المكان الجديد الآمن تنفس حستين الصعداء .. لقد بدأت الحياة تبتسم بعد طول التجهم والعبوس ، حين انقطعت أخبار حسن الذي كان يهدد طموحه وسعته ونظرتة الى المستقبل كلما فكر فيه ! وبهية .. تلك الفتاة التي أحبها في عطفة نصر الله وخطبها الى أبويها وهو تلميذ صغير ، تلك الفتاة « البلدى » الفقيرة الساذجة لم تعد تصلح لأن تكون زوجة لضابط عظيم .. ان زوجة المستقبل وشريكة الحياة هناك في ذلك القصر الأنيق الذي ذهب اليه « خاطبا » منذ أيام ! انه يريد أن يقطع كل علاقة كانت تربطه بمطفة نصر الله ، ولو كان له في تلك العطفة حب قديم ، حب قضى بين أحضانه أجمل أيام العمر وأسمعد لحظات الشباب !

لقد اختفى حسن ، واستقرت نفيسة ، وذهبت بهية ، وبقي أن يفتح القلب على مصراعيه ليتروح أنسام السعادة التي كان يحلم بها منذ بعيد .. ولكن القدر لا يريد للأسرة البائسة المسكينة أن تستريح ولا يريد للفتى الطموح الأمل أن يسعد بأحلامه وأمانيه ! لقد هوى بضرباته السريعة المتلاحقة على أحلام العمر فبعثرها مع الريح في كل طريق .. لقد حيل بينه وبين حبه الجديد ، حين رفضت الأسرة العريقة المترفة أن تساهر ضابطا يتهامس الناس حول أخته ويتحدثون عن أخيه .. وحين أفاق الملازم حستين من الصدمة الأولى زلزلت كيانه الصدمة الثانية حين



جئى الى بيته بأخيه حسن محمولا تنزف منه الدماء ، وعليه أن ينتظر اللحظة الرهيبة المقبلة فى أعقاب الشقيق المجرم طريد القانون ! وحلت اللحظة الرهيبة الحاسمة حين أقبل أحد رجال الشرطة ليستدعيه الى قسم البوليس .. حسن ! بالطبع ليس هناك غير حسن ، تلك السحابة السوداء فى أفق يندر بالغيوم .. وحوله ، حوله وحده ينتظره هناك سؤال وجواب !

وفى قسم البوليس وجد أخته الساقطة بدلا من أن يجد استجوابا عن أخيه الطريد لقد ضبطلت نفيسة فى بيت يدار للفساد !! وأطلمت الدنيا فى عينيه وضاق الفضاء .. لقد فقد كل شئ ، فقد حبه ، وفقد أمه وفقد سمعته ، وفقد فى الحياة القصيرة التى ملأها بالأحلام كل حلم جميل ! وأخذ أخته وخرج .. الى أين ؟ لا يدري فكره ولا تدري قهواه .. ان فى أمواج النيل الحانية مئوى لكل بائس شريد منبوذ من الحياة .. هكذا قالت له نفيسة حين سألها أن تحدد لنفسها الطريق وتخير المصير ! ومضت أمامه ومضى خلفها الى هناك .. الى حيث يتاح للبائسين أن يعرفوا طعم الراحة بمد طول العناء !

وقال الملازم حسنين لنفسه : لقد حكمت عليها بالإعدام فقبلت الحكم وهى راضية صابرة مستسلمة للقضاء .. وما كان أشجعها وهى تستقبل الموت وكأنها تستقبل الزوج الحبيب الذى قضت العمر تفتش عنه فى دروب الأمل ! امرأة ضحكت بأيام الحياة فرارا من قسوة الحياة ، وأنت ؟ أنت يا رجل .. ماذا تنتظر ؟!

صورة ثالثة أو فى نجيب على الغاية وهو يحدد خطوطها النفسية ، خطوطها التى تطل عليك من آفاق المشهور لتقول لك : ترى هل كان حسنين شجاعا حين لحق بنفيسة ؟ أم كان جبانا حين فر من لقاء الناس ؟ مهما يكن من شئ فقد كانت فلسفة حياة .. وفلسفة الحياة تفرض على أصحابها التضحية فى كثير من الأحيان !



## ملحمة نجيب محفوظ الروائية \*

### أنور المعداوى

« بين القصرين » عمل فنى جديد ظفر اخيرا بجائزة الدولة • ونجيب محفوظ ، صاحب هذا العمل ، ظفر بتقدير النقد قبل أن يظهر بتقدير الدولة ، منذ أن بدأت خطوط فنه الروائى تتجمع فى نقطتى ارتكاز رئيسيتين لابد من توافرها لكل عملية انطلاق فنية ، هدفها الوصول الى نقطة النهاية • عنصر المراقبة النفسية الدقيقة لشتى التجارب الجماعية المعاشة - هى نقطة الارتكاز الأولى لعملية الانطلاق الفنى - حين تتركز هذه التجارب فى بؤرة العنسة اللاقطه ، لتبرز موقف الكاتب من مشكلات عصره • وانصهار الملكة القاصية فى بوتقة الممارسة المذهبية لكتابة العمل الروائى - هى نقطة الارتكاز الثانية - حين تكون هذه الممارسة تفاعلا ثقافيا واعيا مع المقاييس النقدية المتطورة • بحيث تنبثق من خلاله - اعنى هذا التفاعل - قيم الكاتب من الناحية الفنية •

ان اعمال نجيب محفوظ - على مدار نقطتى الارتكاز الاولى والثانية - تمثل نوعا من التصاعد الهرمى الذى يتدرج من القاعدة بغنان الغليل ، والقاهرة الجديدة ، وزقاق المدق ، والسراب ، وبداية ونهاية ، ثم ينتهى الى القمة بين القصرين ، وقصر الشوق ، ولسكزية ، وهى الاجزاء الثلاثة التى تكون فى مجموعها عمله الروائى الاخير ، او ملحمة الرواية الجديدة • واذا كان هذا التصاعد الهرمى لم يسجل تلافوتا كبيرا بين الاعمال الاولى والعمل الاخير ، من ناحية المستوى الفنى للكاتب ، الا أنه قد سجل هذا التفاوت • من ناحية الوعى الاتجاهى بين درجات التصاعد وقمته •

(\*) كلمات فى النقد ، صيدا : المكتبة المصرية ، ١٩٦٦ •

أن المستوى الفني عند نجيب محفوظ ، ما يزال يحتفظ بمقوماته ،  
فطريقته في رسم الأبعاد النفسية للشخصيات ، وأسلوبه في إبراز  
الأبعاد المكانية كإطار مادي للأحداث والمواقف ، وطابعه في اختيار النموذج  
الإنساني الرامز الى المشكلة ، هي التي تكون حتى اليوم ، اللامع الثابتة  
لشخصيته الروائية . وإذا كان هناك بعض التغير ، فهو خاص بعرض  
المونولوج الداخلي في صورة جديدة ، قوامها تسجيل الحركة النفسية  
مباشرة قبل كل عملية تطوير موقفية ، ورسم الحدث من الداخل وليس  
من الخارج ، كما فعل تقديم اللحظة التي استشهد فيها فهمي ، بطل  
الجزء الأول من روايته الطويلة .

ولكن الخطوة الكبيرة الزاحفة كما قلنا هي التي سجلها العمل الأخير  
من ناحية الوعي الاتجاهي الذي يمثل موقف الكاتب من مشكلات عصره .  
فبعد أن كان نجيب يقتلع المشكلة الجماعية من واقع مرحلة زمنية واحدة ،  
بحيث تمثل قطاعا عرضيا من قطاعات المجتمع في جيل معين ، بعد هذا  
اتسعت لديه دائرة العرض الفني ، بحيث تركزت فيها مشكلات العصر على  
امتداد أجيال ثلاثة : هي الجيل الذي عاش قبل ثورة ١٩١٩ . والجيل  
الذي عاصر تلك الثورة ، والجيل الذي جاء ومهد لتلك الانتفاضة الشعبية  
المتحملة في ثورة ١٩٥٢ . ومن خلال قطاع طويل ممتد ، عبر الأجيال  
الثلاثة ، استخدمت فيه شتى القطاعات العرضية ، كروافد نهريّة تعين  
المجرى الرئيسي على الانطلاق ، تبرز لنا أسرة السيد أحمد عبد الجواد  
تاجر البقالة بالنحاسين بما فيها من الأبناء والأحفاد ، كرمز إنساني  
صادق لتطور المجتمع المصري في تلك المرحلة التاريخية الطويلة ، من  
مختلف الزوايا السياسية والاجتماعية والفكرية .

وعندما نستعرض النماذج البشرية ، التي يتألف منها الكيان  
الاجتماعي لهذه الأسرة التي بدأت حياتها قبل ثورة ١٩١٩ ، نلمس ان  
لكل نموذج تركيبته النفسية التي تميزه وتوجه سلوكه حيال الأحداث .  
فالسيد أحمد عبد الجواد ، رب الأسرة ، شخصية ازدواجية تمثل اتجاهين  
متناقضين في الحياة . فهو من جهة ، شعار واقعي لطبقة التجار  
الميسورين في جيله ، وهي الطبقة التي كانت تبحث عن المتعة الروحية  
والجسدية ، وتمزج بينهما مزجا كاملا على ما بين المتعنين من تفاوت  
صارخ . يملك الاذن الحساسة والشعور المرهف ، لاستقبال الصوت  
الإنساني المطرب والنغمة الموسيقية الشجية ، ويسعى الى مجالس الغناء  
والطرب ، ويشارك فيها اذا جاوزت النشوة عنده حدها المعقول . وهو  
من جهة أخرى يضيف الى هذه المتعة الروحية ، متعة أخرى تتركز في

اتجاهه الدينى الذى يحرص عليه ، الى الحد الذى لا يتصور معه ، أن مثله قد يفكر يوما فى ارتكاب المصيبة ومع ذلك فهو عبد خاضع يستلذ عبوديته لسلطان العريضة ، بدافع الفتوة الجنسية التى كانت المباحة ، عند أبناء جيل عاش فى فراغ هائل من تمثل القيم الانسانية الرفيعة ، كنتيجة طبيعية للحرمان من توجيه الثقافة .. وهو ، ذلك المرح العرييد خارج بيته ، شخصية أخرى تتميز داخل البيت ، بالجهد والوقار والاستبداد والعنف . حتى تحول البيت امام تقاليد الارهابية الى سجن مرهق ، قيدت فيه - بالنسبة الى نزلائه - حرية السلوك والارادة .

وامينة - الزوجة - تمثل تركيبة نفسية أخرى ، هى تركيبة الاكثرية المطلقة من بنات جيلها المتزوجات .. انسانة - تبعا لفهم المجتمع المصرى لوضع المرأة فى ذلك الحين - لا تصلح الا للقيام بدور المصنع الادمى لانتاج النسل ، والبقاء كل فترات العمر خلف جدران البيت ، لتؤدى فروض الطاعة للزوج على طريقة الجوارى المجلوبات من سوق الرقيق .

وياسين - الابن الأكبر للسيد أحمد عبد الجواد من الزوجة الأولى المطلقة ، شاب يعيش على هامش الحياة كرمز معبر عن كل النماذج التى عاشت فى جيله ، ممثلة لتكرارية النسخ العقلية المشوهة ، حيث تكتفى هذه النسخ بقسط ضئيل من التعليم لتواجه به المصير فى معركة الحياة .. وهكذا ورث هذا الابن الأكبر - كاتب مدرسة النحاسين - ورث نظرة أبيه الى القيم الحياتية ، حين تتركز هذه القيم فى بؤرة اشباع الفريضة عن طريق السلوك الجنسى ، هذا السلوك الذى تلقى فيه ياسين - بحكم قانون الوراثة المزدوج - جانب الاندفاع فيسه عن الأب النزق ، وجانب الانحطاط عن الام المطلقة .

وفهمى - الابن الثانى لرب الأسرة ، الشاب المثقف طالب الحقوق - هو النموذج الوحيد الذى يمكن ان يتخذ عنوانا ضخما لتلك الانتفاضة العقلية المتوثبة التى وعت سطورها الشعبية المثقفة ، وعكست أهدافها الجارفة على خط السير الكفاحى لثورة ١٩١٩ .. ان صورة هذه الشخصية - كما رسمها نجيب محفوظ - تماما مع طبيعة الدور الذى قامت به : شاب هادئ متزن ، لا يتكلم الا بحساب ، وتحت رماد الهدوء الخارجى ، تختفى جمرات تنتظر اللحظة المناسبة ، لتبهر بوجهها كل الصيون .. وانسان يلفل اتزانه باثواب طبيعية من الطموح الحزين . لم يكن فهمى يعيش من أجل ذاته ، ولكنه كان يعيش من أجل المجموع ، ولهذا علق على صورة سعد زغلول - الرمز الكبير الخالد لكفاح الشعب

- علق هذه الصورة على جدران فكره وشعوره .. كأن يدرك مد  
الامكانيات الرهيبة التي يملكها المستعمر ، لمواجهة حركة شعبية عزلا،  
يقودها زعيم اعزل .. من هنا كان الشعور بالحزن ، ومع ذلك ، فقد  
كان طموحه يتفوق على حزنه ، حين يمتلئ أملا في أن تنتصر قوة الحق  
الاعزل على قوة الباطل المدججة بالسلاح . وفي سبيل القيم الانسانية  
الرفيعة التي عاش من أجلها فهي ، لقي بطل « بين القصرين » مصرعه في  
احدى المظاهرات التي نظمتها لجنة الطلبة التنفيذية ، ابتهاجا بصودة  
الزعيم من مناه .

وإذا ما انتقلنا الى شخصية كمال الابن الاصفر ، والطالب بدرسة  
خليل إذا الابتدائية - تصادفنا أخطر شخصية في العمل الروائي كله ،  
بل أخطر شخصيو رسمتها ريشة نجيب محفوظ على الإطلاق .. ولكننا  
لن نجد في « بين القصرين » الا جذور هذه الشخصية أو بداية نموها  
الانساني ، فإذا ما انتقلنا الى « قصر الشوق » و « السكرية » ، طالعنا  
امتداداتها لفكرية لسامية ، التي تبرز لنا كل الابعاد الموضوعية لتلك  
الآزمة التي عاناها جيل كان من أبنائه نجيب محفوظ ، ومجموعة الذين  
استمدوا قيمهم الهادفة ، من جلال الكلمة وقنسية الثقافة ، ثم عاشوا  
ليروا بأعينهم ، كيف انهارت قيمهم تحت أقدام الرجعية السياسية  
والاجتماعية ..

ويبقى بعد ذلك من أفراد الأسرة ومن نماذجها البشرية ، ابنتا  
السيد أحمد عبد الجواد وهما خديجة وعائشة ، ولكل منهما اتجاهها  
السلوكي الناتج عن وجهة نظر نفسية الى واقع الحياة .

وعلى ضوء هذا الاتجاه السلوكي ، الذي يميز كل شخصية من  
شخصيات العمل الروائي في « بين القصرين » ، يمكننا أن نعدد مفهوم  
الواقعية عند نجيب محفوظ .. أنها واقعية النمط الانساني في اطار  
الاكثرية المطلقة ، والمحافظة على تقديم هذا النمط ، في حدود مستوياته  
النفسية والعقلية ، من خلال الخط الاتجاهي لسير الاحداث والمواقف .  
ان اسلوب نجيب في التعبير عن المضمون الاجتماعي للمشكلة هو أسلوب  
الواقعية الايحائية ، التي تحرص على ثقل هذا المضمون مرتبطا بالتزامية  
الصدق التاريخي ، بحيث لا يخلو هذا الالتزام من عنصر الايحاء الفكري  
الخاص بوجهة نظر الكاتب الموقفية .. ولا تعد وجهة النظر هنا - بالنسبة  
الى طريقة نجيب محفوظ - نوعا من ايدولوجية الواقع التي يلتزمها  
أصحاب الخط السياسي في أدب القصة ، حين يتدخلون بفلسفة معينة  
توجه المضمون الاجتماعي على أساس الرؤية المعقائدية لمجتمع مثالي لم

يوجد في واقع الحياة ، ولكنه ينبغي - تبعاً لوجهة نظرهم - أن يوجد في واقع الفن .

ومن خلال النظار النقدي المعابد ، تبدو لنا واقعية نجيب محفوظ ، أكثر ضماناً لسلامة العرض الفني بالنسبة إلى التجربة الجماعية . ذلك لأن تدخل الكاتب بفلسفة عقائدية معينة ، يفرضها على خط السير الاتجاهي للعمل الروائي ، من شأنه أن يجلب رؤيتنا الداخلية الحقيقية للمستوى النفسي والعقل لكل شخصية من الشخصيات . وفي هذا الجو الضبابي لا نستطيع إلا أن نلمح غير شبح الكاتب ، لأنه يقف حائلاً بيننا وبين الآخرين .

من هنا يبدو أحمد عبد الجواد ، وأمينه ، وياسين ، وكمال ، وبقية أفراد الأسرة يبدو كل منهم حيال الأحداث التي تمر بهم ، على حقيقة مستوياتهم النفسية والمقلية . أنهم حيال أحداث الثورة مثلاً انماط واقعية متباينة : فبينما نجد فهمي يحكم وعيه وثقافته ، وإدراكه لقيمة اللحظة الصاعدة التي تصنع الحاضر والمستقبل ، دائم الثورة على الاستعمار ، دائم التقديس لكفاح سعد زغلول ، مضحياً بنفسه في النهاية من أجل أهدافه ومبادئه ، نجد في الأطراف الأخرى المقابلة : أمينة ، وهي لا تكف عن دعاء الله أن ينشر السلام ويصفي قلوب المصريين والانجليز ، والاب وهو قانع دائماً من وطنيته بالمشاركة الوجدانية دون الاقدام على عمل يغير وجه الحياة ، ثم وهو يحاول أن يستغل سلطته الأبوية الرهيبة ، في تجميد كل الخطوات الزاحفة لفهمي في طريق الكفاح ولتحي الثورة في منطق الانانية ، طالما كان الخطر بعيداً عن ابنائه . ونرى ياسين وهو يعلق على الأحداث بأسف هادي ، لا يمنعه من مواصلة حياته المعتادة ، والسهر حتى منتصف الليل في أوكار العاهرات . واحدى فتيات الأسرة وهي تصب سخطها على سعد زغلول ، لأنه في رأيها سبب هذا الشر كله ، ولولاه لعاش هو وعاش معه بقية المصريين في دعة وسلام . أما صغیر الأسرة كمال ، فكل ما يعينه من تلك الأحداث هو ان الجنود الانجليز ، في معسكرهم القائم امام البيت ، يحتفون به ويداعبونهم ويقدمون له قطع الشيكولاته ، كلما اطرب اذانهم بصوته الطفولي الحبيب . وبهذا الاسلوب من الواقعية الايحائية لا يحول المؤلف بيننا وبين رؤية السلوك الاتجاهي لكل شخصية من شخصياته ، لأنه يضمنا وجهاً لوجه - دون أن يتدخل - أمام مستويات التفكير الحقيقية لتلك الشخصيات .

وتُجيب محفوظ ، يقدم الشخصية المرسومة أحيانا بطريقة جديدة ،  
يقدم لنا النموذج الانساني في موقف من المواقف وكأنه مرآة ذات وجهين  
يعكس احدهما صورة الوجود الداخلى للنموذج نفسه ، بينما يعكس الوجه  
الأخر صورة أخرى لنموذج انساني مغاير ، يشترك مع النموذج الأول  
في التقاء الخطوط النفسية المنطلقة من نقطة ارتكاز الحدث .  
أننا نرى أحمد عبد الجواد مرة من خلال أمينة ، ونراه مرة وكأنه واجهة  
عرض مزدوجة : فإيا ما فكر ياسين مثلا في شخصية أبيه أو اذا ما فكرت  
أمينة في تلك الشخصية تحول كل منهما - الى واجهتي عرض احدهما  
أمامية تلمع من ورائها صورته النفسية الاصلية ، والأخرى جانبية  
تطالعنا بالصورة المقابلة التي تتفق معها أو تختلف ، في مدى التأثير بواقع  
التجربة الانسانية المعاشة .

**مفهوم السلبية واليجابية في العمل الفني ، من أي زاوية يمكن ان**  
يشطر اليه ؟ الواقع ان هذا المفهوم يحتاج الى تحديد . ان شخصية فهمي  
مثلا - كما رسمها نجيب محفوظ - شخصية تخيرت طريقها بأسلوب  
ارادى صارم ، ورسمت لهذا الطريق بداية واعية ، صاعدة ، كانت  
نهايتها اشبه بعملية تنويع بطولية ، لمجموعة من خطوات النضال الهادف  
.. وازاء هذا التحديد الاتجاهي للشخصية الانسانية ، يبدو نجيب  
محفوظ - على ضوء الرؤية النقدية عند بعض النقاد - كاتباً واقعياً  
تتميز واقعيته بالطابع الايجابي ، الذي ينبض للروائي أن يلتزمه عند  
تصوير الشخصيات . والايجابية المقصودة مصدرها أن فهمي بطل « بين  
القصرين » لم يكن سلبياً في مواجهة المشكلات ، ولم يكن سلبياً في  
مواجهة الموت .. على عكس بعض الشخصيات الأخرى كحسنين ونفيسة  
في « بداية ونهاية » ، حين عالج كل منهما مشكلته بالانتحار ، وهو -  
على ضوء تلك الرؤية النقدية عند هؤلاء النقاد - موقف هروبي بالنسبة  
الى المشكلة ، لان الانتحار - بمضمونه النفسي والانساني - ما هو الا  
عملية انهاء سلبية لحياة غير هادفة .. ومن هنا يتهم نجيب محفوظ بأنه  
لم يكن في عمله الروائي السابق ، كاتب الواقعية الايجابية كما ظهرت  
بنسجتها المحكم ، في الجزء الاول من روايته الأخيرة « بين القصرين » ..  
وقد يتهم مرة أخرى بأنه كان سلبياً بالنسبة الى بعض المواقف التي ابرز  
من خلالها خطر شخصية رسمتها ريشته ، وهي شخصية كمال بطل  
« قصر الشوق » و « السكرية » .



من هنا كان مفهوم السلبية والايجابية يحتاج الى تحديد . ان الحكم سلبية العمل الفني او ايجابيته ، يجب ان يستمد من موقف الكاتب نفسه وليس من موقف الشخصية المرسومة . من الموقف « التأثيرى » لذلك الكاتب وليس من الموقف « السلوكى » لهذه الشخصية . فقد يكون الكاتب - من ناحية التأثير الانفعالى فى قرائه - ايجابى الهدف، حين تكون الشخصية التى يرسمها سلبية السلوك او سلبية الاتجاه . وعلى العكس ، اذا لم يستطع الكاتب ان يفجر فى وجودنا الداخلى تلك الطاقة الانفعالية ، بالنسبة الى شخصية حرص على تلوين خطوطها بلون الاتجاه الايجابى ، فهو كاتب سلبي على الاساس التحديدى للسلبية التأثيرية . ان الكاتب الايجابى الهادف هو الذى يفتح عيون الطبقات على مشكلاتها ، وذلك عن طريق تجسيم هذه المشكلات بأى أسلوب من اساليب العرض . ولن تتم هذه العملية التجسيمية ، الا اذا استطاع الكاتب ان يصب المشكلة فى نفوس قرائه ، وان يملأ وجودهم الداخلى بكل عنصر من عناصر الاثارة . وفى رأينا ان نجيب محفوظ ، قد حقق هذا الهدف الايجابى وهو يدفع حسنين ونفيسة الى الانتحار فى « بداية ونهاية » ثم وهو يدفع بكمال الى هاوية التردد والحيرة والكفر بالقيم فى بعض المواقف من « قصر الشوق » و « السكرية » .

لقد كانت المشكلة التى دار حولها نجيب بمجموعة الاحداث والمواقف فى « بداية ونهاية » هى مشكلة الفقر ، فى مجتمع انساني متخلف لا ضمان فيه . فاذا انحرفت نفيسة عن طريق الشرف لتمارس الخطيئة « ضمانا » للقيمة العيش ، واذا تحول حسن عن الحياة النظيفة ليعيش فى كنف الماهرات « ضمانا » لاستمرار بقائه ، واذا اضطر حسنين ان يعتمد على صدقات اخيه البلطجى « ضمانا » لاستكمال تعليمه بالكلية الحربية . والى أن يحكم بعد ذلك على اخته وعلى نفسه بالموت « ضمانا » لانقاذ سمعته بعد أن اصبح محترما فى المجتمع ، فتلك هى الواقعية الايحابية التى يلتزمها نجيب محفوظ . انه هنا يبدو ايجابيا من خلال المواقف السلبية لشخصياته ، لأن هدفه الايحابى من وراء هذه العملية التجسيمية ، هو ان يفتح عيوننا على الواقع البشع للمشكلة ، وكأنه فى موقف المحتج - الذى يدفعنا معه الى الاحتجاج - على مجتمع تعود أن يرغم افراده - تبعا لخلوه من ضمان للحياة الشريفة على أن ينتمسوا تلك الضمانات المنحرفة التى تتفق مع منطق الفقر والحاجة ، وتعود أن يقنع البعض الآخر ان الموت - بالنسبة الى حياتهم القاسية - يعد طريقا من طرق الخلاص .

هذه الواقعية الإيحائية التي التزمها الكاتب في « بداية ونهاية » هي التي تطلعتنا مرة أخرى - بوجهها الإيجابي - من خلال بعض المواقف السلبية لشخصية كمال في « قصر الشوق » . ان كمال يبدو لنا أكثر من واجهة عرض مزدوجة ، أنه مجموعة من واجهات العرض المتداخلة التي قدم نجيب محفوظ من وراء زجاجها الشفاف ، مختلف الخيوط الناسجة لمشكلات جيل مازوم ، لم تستطع صحته النفسية ان تقاوم امراض مجتمع فاسد . أنه الجيل الذي عاش من بعد ثورة ١٩١٩ الى ما قبل ١٩٥٢ . لقد بدأ كمال حياته وهو صحيح النفس . كان امتدادا طبيعيا لفهمي حين ورث عنه ايمانه بكل القيم الرفيعة ، وحين اقتبس منه اشرف جوانب شخصيته ، وحين اختار نفس الطريق الذي سار فيه . فاذا ما تضرعت خطوات كمال ، بعد أن دमित قدماء تحت صدمات الصبحور المعوقة ، واذا ما شك في قيمة قيمه التي آمن بها ، بعد أن رأى مثله العليا تنهار تحت اقدام الرجعية السياسية والاجتماعية ، فتلك هي اللحظات الموحية التي تتيح لنا رؤية الموقف الاحتجاجي للكاتب ، من خلال التصوير المجسم لواقع مجتمع مريض . اننا نستطيع ان نحدد مفهوم الإيحائية الموقفية للكاتب الروائي ، بمدى نجاحه في هز وجودنا الفكري بالقلق . القلق الذي يصبح عملية بدء موجهة ، لكل محاولة جماعية لتغيير الاوضاع ويستطيع الكاتب - من خلال لحظات الضعف في حياة ابطاله - يستطيع ان يصب في نفوسنا هذا القلق ، حين يربطنا بهذا الضعف ربطا شعوريا عماده تصور المشكلة بانها ليست مشكلة فرد ، ولكنها مشكلة مجموع .

ان نجيب محفوظ - بقسوته المبررة على بعض ابطاله \* - يذكرنا بالكاتب الفرنسي مورياك . لقد سئل مورياك مرة : لماذا تسرف في القسوة على ابطالك ؟ فأجاب : ليزداد القارئ عطفًا عليهم . والواقع أن هذا هو المفتاح ، مفتاح الغرفة النفسية الكبيرة التي يضعنا فيها كل من مورياك ونجيب محفوظ ونعني بها غرفة الشعور بالمطلق والرحمة ازاء لحظات الضعف في حياة الآخرين . ان عطفنا على حسنين ونفيسة في « بداية ونهاية » وعلى كمال في « قصر الشوق » هو وليد ذلك التأثير الانفعالي ، الناتج عن تقديرنا بأن القوى المعوقة التي اعترضت طريق حياتهم - كانت بالنسبة الى امكانياتهم الكفاحية - أكبر من ان تقاوم

---

(\*) ان قسوة نجيب محفوظ على ابطاله هي أحد الملاحظات الهامة التي يشير اليها المرحوم ( للمداوي ) وسوف يلاحظها من بعده الدكتور ( عيد الحسن طه بدر ) « انظر الرؤية والأداة » .

٥٠ وما يعمق مجرى الشعور بالعطف على هؤلاء الأبطال ، احساسنا بأننا لو وجدنا في ظروف قاسية كظروفهم ، فربما سرنا مثلهم في نفس الخط وتمرضا مثلهم لنفس المصير ، ومن هنا نمثل عطفنا عليهم ، بل ونورة من أجلهم ٥٠ والكاتب الإيجابي الهادف ، هو الذى يستطيع أن يكسب لابطاله - سواء كانوا ايجابيين أو سلبيين - يستطيع أن يكسب لهم من أدراك قرائه تلك اللحظات المضيئة بالعطف والنورة ٥٠

كمال في « قصر الشوق » - وكما رسم نجيب محفوظ شتى الأبعاد النفسية لشخصيته - لم يكن يمثل نفسه ، بل كان يمثل جيلا من المثقفين وعي رسالته ، وحدد دوره ، ورسم لنفسه بداية الطريق ٥٥٠ ولكن عوامل كثيرة - عرضها الكاتب من خلال العمل الفني في « السكينة » - قد عوقت هذا الجيل وأزمت وجوده ، لأنها كانت أضخم من قدرته التضال على تغير الأوضاع : فانتكاس الحركة الوطنية بعد موت سمعد ، وتآمر القصر مع الاستعمار لخنق انتفاضات الشعب ، ورواسب الصراع الطبقي في الوجود الانساني للبرجوازية الصغيرة ، وانهيار قيم الفكر والثقافة في مجتمع سيطر عليه الانحلال الخلقي وخلا من تكافؤ الفرص ٥٥٠ كل هذه القوى المدمرة هي التي صنعت جذور الازمة النفسية لجيل المثقفين بعد ثورة ١٩١٩ ٠ ولقد كان كمال هو الرمز الكبير الذى رأينا من خلاله جذور الازمة في « قصر الشوق » وامتداداتها الرهيبة في « السكينة » ٠

أن المشاهد التى تقدم لنا كمال - كشخصية متماسكة تمثل المضمون الثورى للانسان - هي تلك التى يعرضها نجيب محفوظ من خلال الاحداث والمواقف في « قصر الشوق » ٥٥٠ هو تأثر على رأى أبيه الذى يريد له أن يلتحق بمدرسة الحقوق ليكون في المجتمع من أصحاب النفوذ ٠ ولهذا قرر أن يلتحق بمدرسة المعلمين ليتخذ من تعلم اللغات الأجنبية معبره الحقيقي الى شتى الثقافات ٠ ومن خلال هذا المشهد الثورى نرى كمال وهو يقول لصديقه فؤاد : « وأأسفاه ٥٥٠ أن والدى كآثر الناس ممن يهيمون بالمظاهر الزائفة ٥٥٠ الوظيفة ، النيابة ، القضاء ٥٠ هذا كل ما يهيم ٠ لست أدري كيف اقنعه بجلال الفكر والقيم السامية الجديدة بأن ينشدها الانسان في هذه الحياة ٥٠ ويقول فؤاد : « قيم جلييلة من غير شك ، ولكن اين البيئة التى ترفعها الى المنزلة اللائقة بها ٥٠ ؟ ويرد كمال في اصرار نبيل : « لا يمكننى ان انبذ عقيدة سامية لا لشيء ، الا لان من حولى لا يؤمنون بها ٥٠ !

هذا المشهد يقدم لنا انسانا مثاليا يؤمن بدور الثقافة ، يؤمن بدورها فى حياة الفرد والمجموع . ومن نافذة قيمه الثقافية الجديدة ، أطل على كثير من قيم الامس الممتدة على حدود الرؤية العقلية ، واطلق عليها ثورته . . . ثار على سلطة الأب المستبد ، كان بالامس يخاف هذا الأب ، أما اليوم « بعد ان قرعت يداه ابواب عابدين فى المظاهرة الكبرى التى تحدثت الملك هاتفة :

« سعد أو الثورة . . فتراجع الملك واستقال سعد من الاستقالة » أما بعد ذلك فلن يدعن لقوة الخوف ، أنه وهم كسائر ما امتحن به من أوهام . . وثار على جهل امه كما ثار من قبل على استبداد أبيه ، لا بالتحدى والعصيان ، ولكن بالتححر من قيد افكارهما الموجهة . . ويقول كمال مخاطبا نفسه : « أبى هو الفظاظة الجاهلة ، وأمى هى الرقة الجاهلة . أن جهلك يا أمى هو الذى ملاء حياتى بالاساطير ، فانت همزة الوصل بينى وبين عالم الكهوف . وكم اشقى اليوم فى سبيل التحرر من أثارك ، كما ساشقى غدا فى سبيل التحرر من أبى ! » .

ثار مع الشعب على القصر ، وثار وحده على الأب ، أما ثورته على الام فلانها قد غرست فى تربة نفسه منذ الطفولة ، بذور مفهوم خرافى عن الدين . . وما لبث ان ثار على هذا المفهوم الخرافى الذى ربطه بحالم الكهوف . واتسع بعد ذلك الحيز النفسى لثورته ، فشمع زعماء الأقلية الذين تعاونوا مع الاستعمار والقصر . كان الوفد « عقيدة تلقاها عن فهمى ، واقتربت فى قلبه باستشهاد وتضحيتة ! » .

هذا الاتجاه الشعبى لبطل « قصر الشوق » يبرز لنا من خلال المناقشات المحتدمة فى السياسة ، بين كمال وبين مجموعة من أصدقاء المدرسة الارستقراطيين . كانوا بحكم نشأتهم الارستقراطية المنزلة ، يتعالون على الشعب . واذا ما تكلموا عنه فكانوا يتكلمون عن شعب غريب . أما هو - ذلك المنحدر من صلب الشعب - فكان يدافع عنه ويقف الى جانبه ، فى شخص زعيمه سعد زغلول . ومن هنا - وفى كل معركة كلامية تنشب بينه وبينهم ، يصبح هو مندوب سعد ويصبحون هم مندوبى عدلى وثروت ومحمد محمود . كان احدهم مثلا يناقشه بهذا المنطق : « اذا كان سعد وعدلى سيئين عندى فى الناحية السياسية ، فأنى لا اراهما كذلك كرجلين . . لا يمكن ان اتجاهل ما يمتاز به عدلى من كريم الأصل وعظيم الجاه والثقافة ، أما سعد . . فما هو الا ازعزى قديم . . ويقول له الآخر : « ليست الوطنية عند سعد الا نوعا من البلاغة تستهوى العامة » وينفجر كمال فى غيظ وسخرية : « ان الذين يؤمنون بهم ليسوا

الاخوة ، ليسوا الا طبقة من الانجليز المطربين .. انتم تقللون من شأن الكلام كأنه لا شيء .. الحق أن أخطر ما تمخض عنه تاريخ البشرية من جلائل الامور يمكن ارجاعه في النهاية الى كلمات .. الكلمة العظيمة تتضمن الأمل والقوة والحقيقة .. نحن نسير في الحياة على ضوء كلمات ، على أن سعدا ليس صانع كلمات فحسب ، أن سجله حافل بالأعمال والمواقف .. ولست في حاجة الى أن أذكركم بأن العظمة شيء غير الفقر والفنى ، وغير العمامة والطربوش !

**نجيب محفوظ يقدم الصراع هنا في صورة مزدوجة : الصراع السياسي والصراع الطبقي في مجال واحد متشابك الخطوط ..**  
 حسين شداد ابن المليونير صنعة الخديو ، وحسن سليم ابن المستشار صنعة أحزاب الاقلية في جانب ، وكمال أحمد عبد الجواد ابن تاجر البقالة بالنحاسيين في الجانب الآخر .. أو عدلى وثروت في طرف ، وفي الطرف المقابل سعد زغلول .. الارستقراطيون يواجهون الشعب ، والصراع حول كرم الاصل وشرف المنبت والفوارق الشاسعة بين طبقتين .. ويبلغ الصراع قمته حين يصبح كمال عن حبه لمائدة أخت حسين شداد ، ويكشف عن رغبته في أن تكون زوجة له .. لقد هزم الشعب في المعركة ، وخرج منها ودماؤه تنزف .. لقد سخرت عايدة من أوهام كمال ، وتزوجت من ابن طبقتها حسن سليم .. فضلت ابن المستشار على ابن تاجر البقالة .. وكانت نقطة تحول ضخمة في خط السير النفسى لكمال ، تناولها نجيب محفوظ - من خلال العمل الفنى في « السكرية » - كبداية لآخر الصراع الطبقي في أزمة جيل عاش في مجتمع مريض !

- ٣ -

في اخر صفحة من « قصر الشوق » يرسم لنا نجيب محفوظ خط اتجاه نفسى جديد لشخصية كمال ، وهو يتلقى الصدمة الثانية بموت زعيمه وزعيم الشعب : سعد زغلول .. كان خط الاتجاه النفسى الأول ، حين ركز كل اهتمامه العاطفى في حب فتاة من طبقة غير طبقته ، ثنى خرج من هذا الصراع الطبقي وهو مهزوم .. لقد فقد في الصدمة الاولى حبه العاطفى ، وفقد في الصدمة الثانية حبه القومى ، وكلاهما كان نقطة ارتكاز موجبة ، لايبرز انطلاقات السلوك الفكرى والموقفى بالنسبة الى شخصية كمال في « السكرية » وهي الجزء الاخير من هذه الرواية الطويلة ، ومات سعد ، .. المنفى والثورة والحرية والدستور مات صاحبها .. كيف لا يحزن وخير ما في روحه من وحيه وتربيته ؟! وماتت عايدة ..

بمعنى أنها خرجت من حياته • الموت حادث تسبى ، مضمونه الشعورى بالنسبة الينا ، هو ان يخرج من حياتنا انسان نجبه •• ولقد هن موتهما - موت حبه القومى وموت حبه الماطفى - جانباً كبيراً من قيم وجوده : الامل والتفاؤل ، والخطوة الزاحفة الى المستقبل فوق معبر من الطموح والثقة بالنفس •

صورة طبيعية لشخصية انسانية صميعة • لونها نجيب محفوظ ، دون ان يلجأ الى افتعالية الرتوش •• أنه يقدم الينا عنصر التعبير الموضوعى لتحول هذه الشخصية من موقف الى موقف • أقوى الاقوياء لا تخلو حياتهم من لحظات الضعف ، ولكن افتعالية الرتوش هى التى تظهر لنا الصورة الانسانية وقد خلت من ألوان تلك اللحظات ، وكان الانسان آلة تسيروها قوة منظورة الى طريق مرسوم ••• نجيب محفوظ - كدارس سيكولوجى واجتماعى من خلال العمل الروائى - لا يتورط فى فرض تلك الآلية على أبطاله • ومن هنا تبدو شخصياته وهى بعيدة عن قابلية التحول من موجات نفسية تندفع وتنحسر فى نهر الحياة ، الى دمي خشبية تفرض عليها الاصابع المحركة ان تتخذ أوضاعاً معينة !

فى الفصل الرابع من « السكرية » نرى كمال وهو يندفع مع الجموع الشعبية الى سرداق الاحتفال بعيد الجهاد الوطنى •• « كان هذا ثامن عيد يشهده ، وكان كالأخرين قد امتلاء بمرارة التجارب السياسية التى خلفتها الاعوام السابقة ، والاعوام التى تلت موت سمعد • وقال لنفسه وهو يستعيد ذكريات تلك المرارة : « لقد عاصرت عهد محمد محمود الذى عطل الدستور ثلاث سنوات قابلة للتجديد واغتصب حرية الشعب كما عشت سنين الارهاب والعهر السياسى التى فرضها اسماعيل صدقى على البلاد ••• كان الشعب يثق فى قوم ويريدهم حكاماً له ، ولكنه كان يجد فوق رأسه دائماً أولئك الجلادين البخضاء ، تحميمهم هراوات الكونستبلات الانجليز ورمصاصهم • وسرعان ما يقولون له بلفظة أو بأخرى : أنت شعب قاصر ونحن الاوصياء •• والشعب يخوض المارك دون توقف فيخرج من كل معركة وهو يلهث ، حتى اتخذ فى النهاية موقفاً سلبياً شعاره الصبر والسخرية ، فخلا الميدان الا من الوافدين من ناحية والطافة من ناحية أخرى ، وقنع الشعب بموقف المتفرج وراح يشجع رجاله فى همس ، دون أن يد لهم يد • ان قلبه لا يستطيع أن يتجاهل حياة الشعب ، أنه يخفق معه دائماً ، رغم عقله التائه فى ضباب الشك !

من خلال هذا التسجيل النفسى والتاريخى ، يتخذ نجيب محفوظ من شخصيته بطله كمال ، إحدى اللافتات المضيئة التى تشير الى منعطقات الدروب الاتجاهية ، بالنسبة الى جيل بدأت خطواته وهى ثابتة ثم انتهت وهى متعثرة ، لأن رصيده من اسلحة المقاومة لم يكن متكافئاً مع رصيد أعدائه من أسلحة القمع والارهاب ٠٠٠ وفى ضوء هذه اللافتة ، نرى كمال وقد بدأ يتأزم ، نراه وقد بدأ إيمانه بالقيم يهتز ٠٠ هذا الشعب الذى استكان للطغاة فى سلبية مثيرة ، هو ذلك الشعب الذى كان يلتقى به فى عيد الجهاد الوطنى ، فيذكره هديره العاصف بان فى « مكتبته - أى مكتبة كمال - اصدقاء قليلين ممتازين مثل دارون وبرجسون ورسل ، وفى هذا السرداق الوفا من الاصدقاء يبدوون بلا عقول ، ولكن يتمثل فى مجتمعهم شرف الفرائز الواعية ، وليسوا فى النهاية دون هؤلاء المفكرين خلقا للحوادث وصنما للتاريخ » ؟! ان ايمان كمال بالشعب بدأ يعتريه الشك ٠٠ وزحف الشك بعد ذلك الى ايمانه بالعلم وبالفلسفة . لقد أصبح من رايه ان « الفلسفات قصور جميلة ، ولكنها لا تصلح للسكنى » أما العلم فقد غدا من خلال رؤيته العقلية : « دنيا مغلقة من حولنا لا نعرف الا بعض نتائجها القريبة » . لقد اطلع على اراء نخبة من العلماء يرتابون فى مطابقة الحقيقة العلمية للحقيقة الواقعية ، واخرين بنوهون بقانون الاحتمال ، وغيرهم ممن تراجعوا عن ادعاء الحقيقة المطلقة ٠٠ فلم يلبث ان حرك رأسه مرتاباً !

كان له ايمانه الدينى ثم ايمانه بالحقيقة ، ولم يلبث الله ان خرج من عالم كمال ، ولم يلبث أن خرج بعده رسل وبرجسون واسبينوزا ودارون ٠٠ ويقول له صديقه عبد الميزز الاسيوطى صاحب مجلة « الفكر الحر » التى يشارك فى تحريرها ببحوثه ودراساته : « أنت اعزب فى فكرك كما أنت اعزب فى حياتك » ! ويقول كمال لنفسه : « ترى أكانت عروبتك نتيجة لفكره ، أم كان فكره نتيجة لعزوبته ، أم أن الاثنين كانا نتيجة لشيء ثالث ؟ !

فى هذا المنولوج الداخلى الموجز ، يقدم نجيب محفوظ خريطة المعالم النفسية لازمة بطله كمال ٠ وعلى امتداد الخطوط فى هذه الخريطة ، نستطيع ان نحدد تضاريس تلك الازمة التى صنعت شتى الاتجاهات الأخيرة لشخصيته ٠٠ - أن مضمون الفكر الاعزب والحياة المزبأ ، هو فى جوهره مضمون الوحدة المقلقة ، وهذه للوحدة كما تسال كمال بينه وبين نفسه - كانت نتيجة لشيء ثالث ، والشيء الثالث كان فى ضوء الواقع شيئاً : لقد هزم الشعب - بعد موت سعد - فى صراعه القومى

ضد الأقلية والاستعمار والقصر ، وهزم هو - اى كمال - فى صراعه الطبقي ضد « عايدة » ٠٠ ومن هنا ، من هذين المنبئين الرئيسين ، انبثق تيار الازمة العقلية والنفسية جارفاً معه ايمان كمال بأكثر ما اعتنقه من قيم . وتدفقت بعد ذلك فى حياته تيارات أخرى من منابع جديدة ، عقلت مجرى الازمة وجسمت معالم المشكلة ٠٠ لقد سيطر الانحلال الخلقى على المجتمع ، وأصبح المنحلون اخلاقياً - من امثال رضوان ابن أخيه ياسين - هم اصحاب الخطوة والنفوذ لدى المسئولين من رجال الحكم ، أما هو - الانسان الجاد الذى كان مرتبطاً فى حياته بقيم ومبادئ - فقد بقى مدرساً مضموراً يلقن مبادئ اللغة الانجليزية لتلاميذه الصفار ، واستمر موظفاً صغيراً لم يتخط بعد عشرة اعوام من العمل المرهق حدود الدرجة السادسة وحين يتقرر نقله الى اقصى الصعيد لا يجد من يتوسط له ويبقيه فى القاهرة ، غير ابن أخيه الناعم المنحل الذى لا يعرف مبادئ الشرف ٠٠ وماذا كانت النتيجة التى خرج بها من ايمانه بالثقافة ؟ لقد ادرك أخيراً ان الثقافة لا كرامة لها فى بلده ! ان أخاه الجاهل ياسين - بفضل المكانة المرموقة لنجله المنحرف - قد سبقه فى ميدان المكاسب المادية من وظائف الحكومة ٠٠ وصديقه فؤاد - ابن جميل الحمزاوى الذى كان شاملاً فى محل أبيه السيد أحمد عبد الجواد - أصبح يخاطب رب نعمته بلغة التعالى والكبرياء وقد وضع ساقاً على ساق ، لانه اليوم وكيل للنيابة بعد أن تخرج فى مدرسة الحقوق أو مدرسة النفوذ ، ولم يتخرج كما فعل هو فى مدرسة المعلمين أو مدرسة الثقافة ٠٠ والدراسات الجادة العميقة التى كان ينشرها فى مجلة « الفكر الحر » ، لم تجد من يقدرها فى مجتمع تسوده فى ميدان الفكر والخلق والسياسة كل اسباب التدهور !

ويقول له صديقه رياض قللس الكاتب القصصى الذى كان يشاركه فى تحرير تلك المجلة : « انك تعاني أزمة فريدة ، كل ما عندك مزعزع الاركان عث وقبض الريح ، نضال اليم مع اسرار الحياة والنفس ، وملل وسقم ٠ أنى أرئى لك ٠٠ أنك توحى الى بشخصية الرجل الشرقى الحائر بين الشرق والغرب ، الذى دار حول نفسه كثيراً حتى اصابه الدوار » ! ويقول كمال لنفسه وقد تفجر فى داخله احد المنبئين الرئيسين لازمته : « يتكلم عن الشرق والغرب ٠٠٠ ولكن من أين له أن يعرف عايدة ؟ قد تكون التعاسة متعددة الجوانب » !

هل انتهى كمال الشخصية المصرية الصميمة المعبرة عن واقع جيل - مازم ، والنسب انتزع لها نجيب محفوظ - من خلال لحظات ضيقها النبيل



— كل ما فى نفوسنا من ايجابية الثورة على مجتمع بشع • تعود أن يحلم  
أروع ما يستقر فى نفوس افراده من ايمان بالقيم ؟!

لقد انتهى كمال ليبدأ من نقطة النهاية •• ليبدأ فى شخصية أخرى  
رسمها نجيب ، لتكون واجهة عرض جديدة للجيل المتطور الذى مهد لثورة  
١٩٥٢ • أنها شخصية أحمد شوكت ، المكافح الشاب صاحب الافكار  
انتقدية ، المعبر عن انتفاضة الشعب الناطقة بعد صمت طويل •• انتهى  
فهى ليبعث فى كمال ، وانتهى كمال ليبعث فى ابن أخته أحمد ، من خلال  
قطاع طولى ممتد عبر العمل الروائى على مدار الاجزاء الثلاثة • ومن وراء  
الزجاج الشفاف لواجهة العرض الجديدة ، نلمح مجموعة القيم العقائدية  
لشخصية أحمد شوكت •

« ان الوفد حزب الشعب ، وهو خطوة تطويرية وطبيعية فى آن ••  
كان الحزب الوطنى حزباً تركيا دينياً رجسياً ، أما الوفد فهو مبلور القومية  
المصرية ومظهرها من الشوائب ، الى أنه مدرسة الوطنية والديمقراطية ،  
ولكن المسألة أن الوطن لا يقنع ولا ينبغي له ان يقنع بهذه المدرسة ••  
نريد مرحلة جديدة من التطور ، نريد مدرسة اجتماعية لأن الاستقلال ليس  
بالفاية الاخيرة ، ولكنه الوسيلة لنيل حقوق الشعب الدستورية  
والاقتصادية والانسانية • أما الأدب فهو وسيلة من وسائل التحرير  
الكبرى ، ولكنه قد يكون وسيلة للرجعية ، فمن الأزهر ودار العلوم خرجت  
آداب مرضية عملت اجيالا على تجميد العقل والروح •• والعلم اساس  
الحياة الحديثة ، ينبغي ان ندرس العلوم وان نتشبع بالعقلية العلمية •  
الجاهل بالعلم ليس من سكان القرن العشرين ولو كان عبقرى ، وعلى  
الادباء ان يناقوا حظههم منه ، لم يعد العلم وقفا على العلماء ، أجل لهؤلاء  
التضلع والتمق والبحث والكشف ، ولكن على كل مثقف أن يضى نفسه  
بنوره وان يعتنق مبادئه ومناهجه •• ادرس الآداب كما تشاء ، ولكن  
لا تنس العلم العلى الحديث • ولا يجب أن لا تخلو مكتبتك — الى جانب  
شكسبير وشوينهور — من كونت ودارون وفرويد وماركس وانجلز •  
لتكن لك حماسة أهل الدين ، ولكن ينبغي أن تذكروا لكل عصر انبياءه ••  
وان أنبياء هذا العصر هم العلماء » !

هذه الافكار والمبادئ ، تلقاها البطل الثانى للسكركية عن أستاذه  
على كريم رئيس تحرير مجلة « الانسان الجديد » وسرعان ما آمن بها ،  
واستقرت جذورها فى أعماقه ، واتخذ منها شعاره القومى والانسانى  
فى معركة المصير •• ولقد كان أحمد شوكت معجبا بخاله كمال ، ككاتب

يمثل الطبقة المثقفة في جيله • ولكنه يتلقى من زميلته سوسن حماد - الصحفية المستنيرة التي أصبحت فيما بعد شريكة حياته - يتلقى من بعدها الموضوعي لموقف كمال الثقافي ، ما يضيف الى وجوده الفكرى مزيدا من اللحظات المضيئة ... ان كمال الكاتب ، من خلال المنظار النقدي لسيوسن : « واحد من اللذين يهيمنون في تيه المنافيزيقيا ... انه يكتب كثيرا عن الحقائق القديمة : الروح .. المطلق .. نظرية المعرفة ، هذا جميل ، ولكنه - فيما عدا المتعة الذهنية والترف الفكرى - لا يفضى الى غاية ! ينبغي أن تكون الكتابة وسيلة محددة الهدف ، وأن يكون هدفها الأخير تطوير هذا العالم ، والصمود بالانسان في سلم الرقى والتحرر . الانسانية في معركة متواصلة ، والكاتب الخليق بهذا لاسم حقا يجب أن يكون على رأس المجاهدين • أما وثبة الحياة فلنندعها لبرجسون وحده .. عندما يكون الانسان مثالا يركز اهتمامه في ازالة اسباب الالم ، مجتمعنا متالم جدا فيجب ان نزيل الالم قبل كل شئ . ... ولنا بعد ذلك أن نلهو وأن نتفلسف ! »

هذه اللحظات المضيئة التي تصنعها الكلمة الموجهة ، تبرز موقف الكاتب من مشكلات عصره .. أنها تمثل دورا قياديا بالنسبة الى المحيط الفكرى للمجموع القارى .. ونجيب محفوظ لا يقتصر على الواقعية الايحائية لابرار مثل هذا الموقف الالتزامى ولكنه يحسم عملية العرض بمجموعة من الاحداث المتشابكة ، التي يربط فيها بين السلوك الداخلى والسلوك الخارجى لشخصياته .. ومن هنا يمكننا ان نتابع خطوات أحمد شوكت - النموذج الصاعد للجيل الذى مهد لنورتنا الاخيرة - وهو يشق طريقه الى هدف محدد ، تقوده اضواء باهرة من الايمان بقوى جديدة ، عمادها التطلع الى حياة أفضل !

لقد انتهت هذه الخطوات بصاحبها الى المعتقل ، ومن وراء القضبان كانت افكار أحمد شوكت ومبادئه تتسلل الى الخارج ، لتتضم الى أمواج المد التطورية في فضائها الزاحف .. وعلى اصدهاء تلك الافكار والمبادئ استيقظ ماضى الجيل المأزوم ممثلا في كمال وبدأ يرتبط بالحاضر ويتفاعل بالمستقبل .. ويقول كمال لصديقه رياض قلدس بعد أن هزت ضميره قوى الدفع الجديدة « ان من المستحسن دائما أن يتأمل الانسان ما يراود نفسه من أحلام ، وعلى ذلك فالتصرف (\*) هروب ، كما ان الايمان السلبي بالعلم هروب ، واذن فلا بد من عمل ، ولا بد للعمل من ايمان ،

---

(\*) هكذا في النص • وربما المقصود التصرف • ( ق ١٠ )

والمسألة هي كيف نخلق لانفسنا ايمانا جديرا بالحياة ٠٠ دعنى اخبرك بما قال لى أحمد شوكت عندما زرته فى سجن القسم قبل نقله الى المعتقل، لقد قال لى أن الحياة عمل وزواج وواجب انساني عام ، وليست هذه المناسبة للحديث عن واجب الفرد نحو مهنته أو زوجته ، أما الواجب الانساني العام فهو الثورة الابدية ، وما ذلك الا العمل الدائب على تحقيق ارادة الحياة ممثلة فى تطورها نحو المثل الأعلى ٠٠ اتدرى ماذا قال أيضا ؟ قال انى اؤمن بالحياة وبالناس ، وارى نفسى ملزما باتباع مثلهم العليا ما دمت اعتقد انها الحق ، اذ النكوص عن ذلك جبن وهروب ٠٠ كما ارى نفسى ملزما بالثورة على مثلهم متى ما اعتقدت انها باطل ، اذ انكوصى عن ذلك خيانة ٠٠ وهذا هو معنى الثورة الابدية ٠٠ !!

لقد بدأ كمال يفتق من الاغماء النفسية الطويلة ، بدأ يستعيد ايمانه بنفسه ، وبالشعب ، وبالحياة ٠٠ لقد انتفض مع الانتفاضة الجديدة ٠٠ وحين التقى القطب السالب بالقطب الموجب ، اندلعت الشرارة المقدسة التى اضاعت للجوع الزاحفة معالم الطريق !

#### - ٤ -

**المضمون الاجتماعى والاتجاهى -** كما عرضناه فى نقدنا لهذه الملحة الروائية ينحصر حتى الآن فى نطاق القطاع الطولى لمجرى الاحداث والمواقف أما القطاعات لعرضية فيستخدمها للكاتب - كما اشرنا الى ذلك فى الفصل الاول من هذه الدراسة - كروافد فنية ، تعين المجرى الرئيسى على الاطلاق ، هذه القطاعات أو هذه الروافد تمثل الاطراف المتقابلة على جوانب الحيز الامتدادى لخط التطور ، كما رسمه الواقع التاريخى للمجتمع المصرى ، وكما لونه الالتزام الموقفى لنجيب محفوظ .

أن الاطراف المتقابلة تواجهنا مرة من داخل الاطار السلوكى للشخصية وتواجهنا مرة أخرى من داخل الاطار الاتجاهى للثقافة ، وتواجهنا مرة ثالثة من داخل الاطار المذهبى للمقيدة السياسية والدينية ٠٠ هناك تقابل من ناحية المفهوم الثقافى والسياسى بين كمال وأحمد شوكت ، وتقابل من ناحية المفهوم القومى والدينى بين كمال ورياض قدس ، وتقابل من ناحية المقيدة المذهبية بين أحمد وشوكت وأخيه عبد المنعم وتقابل من ناحية الوضع الاجتماعى بين أمينة وسوسن حماد ٠٠ فبينما نجد مفهوم الثقافة عند الجيل الذى يمثل كمال ، هو مفهوم القراءة والاطلاع لمجرد الترف العقل والتمتع الذهنية ، نرى هذا المفهوم يتطور عند الجيل الذى يليه والذى يمثل أحمد شوكت ، بحيث تتحول الكلمة

المقررة من عملية اضاءة بالنسبة الى الفرد ، الى عملية قيادة بالنسبة الى المجموع . الى تحقيق مصير عادل بالنسبة الى قضية الانسان . وبينما نرى كمال يؤمن بالوفد كحزب يمثل الاغلبية الشعبية وأمانها في الاستقلال ، ويقف بإيمانه عند هذا الحد كنقطة نهائية لهدفه الاتجاعي ، نرى أحمد شوكت وهو يتخطى بتفكيره هذه النقطة ، وينظر الى الوفد على أنه مرحلة انتقالية يجب أن تعقبها مراحل أخرى من البناء الهادف الى اسعاد الجماهير . . . وكمال وعائدة - يقابلهما داخل الاطار السلوكي للشخصية - أحمد شوكت وعلوية صبرى . نفس الصراع الطبقي الذي ينتهي هنا كما انتهى هناك . بهزيمة الطرف الممثل للطبقة الوسطى من الشعب ! ولكن حين يتأزم كمال وتترك الامة رواسبها العميقة في نظرتها الى الحياة وللناس ، يتماسك أحمد وشوكت ويرتفع بطموحه فوق مستوى الموقف ، ويرتبط بفتاة من طبقة ويحول الهزيمة الى انتصار . . . لقد بقي كمال مازوما حائرا حتى بعد أن احب بدور أخت عايدة ، ولم يستطع أن ينتصر على نفسه ليرتبط بهذه الفتاة التي أرغما الزمن ، على أن تهبط من عليائها الى المستوى الطبقي الذي ينتمى اليه !

يقول له صديقه رياض : « امن المقول ان تحبها وان يكون في وسعك أن تزوجها . . . ثم تمتنع عن زواجها ؟ فيجيبه بأنه يحبها ولكنه لا يحب الزواج ! فيقول له محتجا : « ان الحب هو الذي يسلمنا للزواج ، فما دمت لا تحب الزواج كما تقول فأنت لا تحب الفتاة » ! فيجيب باصرار : « بل احبها واكره الزواج » ! فيقول له : « لملك تخاف المسئولية » . فيجيبه محتدا : « اني أحمل من اعباء المسئولية في بيتي وفي عملي ما لا تحمل بفضه » ! ويمقب رياض : « لملك اناني أكثر مما اتصور » فيقول ساخرا : « وهل يتزوج الفرد الا مدفوعا بأنانيته الظاهرة والخفية ؟ » ويقول له : « لملك مريض فاذهب الى طبيب نفساني لعله يحللك » ! فيجيب : « من الطريف ان مقالتي القادمة في مجلة الفكر عن : « كيف تحلل نفسك » ! فيقول له : « اشهد لقد حيرتني » . فيكون جوابه : « انا الحائر الى الابد » !

كان مصابا بانقسام الشخصية من ناحية ، وبدأ له الحب من ناحية أخرى « ديكتاتور » وقد علمته الحياة السياسية في مصر . ان يمقت الديكتاتور من صميم قلبه . . . « ففي بيت الماله بجليلة كان يحب « عطية » بجسده ثم سرعان ما يسترده ، وكان ما كان لم يكن ! اما هذه الفتاة المستكنة في حياتها فلن تقنع بما دون روحه وجسده جميعا الى الابد » !

٠٠ أننا مرة أخرى امام لحظة تفجير لاحد المنبئين الرئيسيين لازمة كمال امام هزيمة الشعب فى صراعه السياسى ضد الديكتاتورية ! لقد مرت بنا لحظة تفجير أخرى للمنبيع الآخر ، حين اثار رياض ٠ فى نقاشه مشكلة الشرقى الحائر بين الشرق والغرب ، فاثار بها فى نفسه مرارة الذكرى المترسبة فى مشكلته مع عايده ٠٠ : لقد كره الدكتاتور الطبقي فى شخص عايده ، كما كره الدكتاتور السياسى فى شخص صدقى ومحمد محمود ٠ وعلى طول المدى الانفعالى بهذه الديكتاتورية السياسية والطبقية ، تعذب كل ما فيه حتى الحب !!

واذا ما انتقلنا الى القطاع العرصى الذى نرى من خلاله كمال كرمز للاكثرية المسلمة ، ورياض قلدى كرمز مقابل للأقلية المسيحية فى المجتمع المصرى - راينا نجيب محفوظ يطالعنا بوجهة نظر موقفية لمشكلة الوضع الدينى والقومى لهذه الأقلية ، مع التزاميه الصدق التاريخى فى عرض جوانب المشكلة : يقول رياض لصدقه كمال : « أن الاقباط جميعا ٠ وفديون ، ذلك أن الوفد حزب القومية الخالصة ٠٠٠ القومية التى تجعل من مصر وطننا حرا للمصريين على اختلاف عناصرهم واديانهم ٠ أعداء الشعب يملكون ذلك ، ولهذا كان الاقباط هدفا للاضطهاد السافر طوال عهد صدقى ، وسيمانون ذلك منذ اليوم » ! ويقول له كمال فى دعابة : « ها ٠ أنت تتحدث أنت الذى لا تؤمن الا بالعلم » ٠ ويعقب رياض فى حماسة : « انى حر وقبلى معا ، اشعر فى احيان كثيرة بأن المسيحية وطنى لا دينى ، وربما اذا عرضت هذا الشعور على عقلى اضطربت ٠ ولكن مهلا ، اليس من الجبن ان انسى قومى ! شئ واحد خليق بأن ينسينى هذا التنازع ، الا وهو الغناء فى القومية المصرية الخالصة كما ارادها سعد زغلول » ! ويقول كمال وصدوره يجيش بالمواطف : « لا تؤاخذنى ، فقد عشت حتى اليوم دون أن اصطدم بمشكلة النصرانية ٠٠ فمنذ البسده لقتنتنى امى أن أحب الجميع ثم شبيت فى جو الثورة المطهر من شوائب التعصب ، فلم أعرف هذه المشكلة » ثم يسأله : « وكيف نستأصل مشكلة كهذه من الجذور ؟ » ويجيب رياض : « من حسن الحظ أنها ذابت فى مشكلة الشعب كله ، مشكلة الاقباط اليوم هى مشكلة الشعب ٠٠ اذا اضطهد اضطهدنا ، واذا تحرر تحررنا » !

ان التزامية الصدق التاريخى هنا ، تبدو لنا من خلال الواقع الاجتماعى الذى يصوره نجيب محفوظ بامانة ٠٠٠ ذلك لأن اضطهاد الاقباط فى تلك الفترة بواسطة الديكتاتورية الحاكمة وأشباعها من أبناء البرجعية الشعبية ، كان بسبب الاتجاه السياسى ولم يكن بسبب العقيدة

الدينية ، ولعل نجيب محفوظ يرمز الى الوحدة الشعورية كرباط قومي بين الاكثرية المسلمة والاقباط بتلك الصداقة الخالصة من التعصب بين كمال ورياض قللس . وكل خلاف طائفي يمكن النظر اليه على ضوء احاطب الموقفى للكتاب ، وهو جانب الدعوة الى الفناء فى القومية المصرية . . ولقد اتسع الأفق المذهبى اليوم لهذه الدعوة ، حتى شمل المفهوم الانسانى . العام لمعنى « الفناء » بالنسبة الى القومية العربية !

وفى مجال الأسرة الصغير - أسرة شوكت - يدبر نجيب محفوظ صراعا مذهبيا بين . أحمد وشوكت وأخيه عبد المنصى . . انه الصراع الذى شهده المجتمع المصرى بين اتجاهين متناقضين ، لكل منهما نظرتة العقائدية الخاصة الى تنظيم الحياة الاجتماعية على أسس معينة . ومن داخل هذا القطاع العرضى الجديد نتابع خط السير الفكرى لأحمد التقدمى المتطور ، والخط الآخر المضاد الذى يتخذه عبد المنعم كشعار اتجاهى للاخوان المسلمين . . يقول عبد المنعم فى معرض النقاش بينه وبين أحمد : « لسنا جميعية للتعليم واولتهذيب فحسب ، ولكننا نحاول فهم الاسلام كما خلقه الله ، ديننا ودينا وشريعة ونظام حكم . . ماذا تعرف عن الاسلام حتى تعرف بما لا تعرف ؟! ويرد أحمد بهدؤ : « أعرف أنه دين ، وحسبى ذلك ، أنا لا أؤمن بالاديان » ! ويتساءل عبد المنعم مستكبرا : « الديك برهان على بطلان الأديان » ؟ ويجيب أحمد بنفس الهدوء : « الديك أنت برهان على حقيقتها » ؟! ويمقب عبد المنعم محتدا : « عندى وعند كل مؤمن ، ولكن دعنى أسألك أولا كيف تعيش » ؟ ويقول أحمد باعتداد : « بايمانى الخاص ، ايمانى بالعلم وبالانسانية وبالفد ، وبما التزمه من واجبات ترمى فى النهاية الى تهديد الأرض لبناء جديد » ! ويصيح عبد المنعم فى غضب : « لقد خدمت كل ما الانسان انسان به » ويواصل أحمد انطلاقه الجدلى : « بل قل ان بقاء عقيدة أكثر من ألف سنة ليست آية على قوتها ، ولكن على خطئة بعض بنى الانسان . . ذلك ضد معنى الحياة المتجددة . ما يصلح لى وأنا طفل يجب أن اغيره وأنا رجل . . . طالما كان الانسان عبد للطبيعة والانسان ، وهو يقاوم عيسودية الطبيعة بالعلم والاختراع كما يقاوم عبودته الانسان بالمذاهب التقدمية . ما عدا ذلك فهو نوع من الغرامل الضاغطة على عجلة الانسانية الحرة !!

هكذا يرافق نجيب محفوظ موكب التطور الحياتى للمجتمع المصرى من مختلف زواياه ، وما تزال الروافد الجانبية فى العمل الروائى تصب فى المجرى الكبير . . فشخصية سوسن هى الامتداد التطورى لشخصية أمينة . لقد حطمة المرأة المصرية قضبان السجن وخرجت الى الحياة . .

من البيت الى الشارع ، ومن رق الزوجية الى حرية الارادة ، ومن جمود الانطواء الى حركة الانطلاق ، ومن سلبية الوضع الاجتماعى الى ايجابية المشاركة فى توجيه المصير . ونظرة الرجل الى المرأة تفاوتت هى الأخرى على مدار الأجيال : ينظر اليها أحمد عبد الجواد فى صورة أمينة ق كصنع آدمى لانتاج النسل ، وكجارية تناديه دائما بكلمة « ياسمى » تجسيدا للعبودية المعترفة بالاستبداد كحق مشروع ! وينظر اليها فى صورة زنوبة ، وزبيدة وجليلة كنموذج ترفيهى فى مجال العلاقة الجنسية . وينظر اليها فهمى فى صورة مريم جارتة الجميلة ، التى تبلغ من فهم الحياة مرحلة تتساوى فيها مع أختيه خديجة وعائشة ، وتتفوق فيها نسبيا على أمه . وينظر اليها كمال فى صورة عائدة ، كنموذج للمستوى المميز الرفيع والجمال الاستقراطى الباهر والثقافة الفرنسية المتميزة، كرد فعل لحرمان بيثته الشعبية من كل هذه القيم المفقودة ! . وينظر اليها أحمد شوكت فى صورة سوسن ، الفتاة المكافحة المستندرة التى تكسب قوتها بعرق الجبين ، ولا تستمد فتنتها الانثوية فى نظره من جمال الوجه كما يفعل الآخرون ، وانما تستمدها من جمال الفهم لمشكلة الحياة وقضية الانسان !

على ضوء الرؤية النقدية الواقعية نجيب محفوظ الایحائية نستطيع ان ننظر اليه وهو يتخذ موقفه الى جانب التطور بالنسبة الى الأطراف المقابلة ، حتى لقد جعل كمال فى نهاية « السكرية » يتفاعل تفاعلا ايجابيا مع خطوات النضال الجديد . ونجيب فى واقعيته لا يفرض الشخصية على الموقف عقل معين يتحتم معه ان ترتبط بسلوك موقفى مناسب ، وهذا ما نلاحظه على شخصياته فى مختلف المواقف والمستويات . ان فرض الشخصية على الموقف عهد كتاب الواقعية الايدولوجية ، ناتج من كون الموقف جاهز الاعداد مقدما فى ذهن الكاتب وان الشخصية قد تكون غير جاهزة الوجود فى الواقع الخارجى ، ومن هنسنا نشعر ان الكاتب الايدولوجى غالبا ما « يجوف » الشخصيات أملاها بأفكاره الذاتية !

ومع ذلك فان هذه الملحة الروائية - كعمل فنى يقف موقف النديّة من أنضاح الأعمال المائلة فى أدب الغرب - لا تخلو من بعض المآخذ فنجيب محفوظ مثلهم وعلى الأخص فى « بين القصرين » - يسرف أحيانا فى رسم الأبعاد النفسية لبعض الشخصيات من خلال عملية السرد . وعيب هذه الطريقة أنها تطبع خط السير الحداثى بطابع البطء والرتابة !

ان الحركة بطيئة فى بعض فصول الجزء الأول من هذه الرواية ، ولو رسم نجيب تلك الأبعاد النفسية من خلال اللقطات الحديثة

والموقفية ، لراينا تلك الحركة الجياشة التي شملت الوجود الداخلي والخارجي للشخصيات في « قصر الشوق » وبلغت الذروة في إبراز العنصر التجسيمي والتركيز لمختلف اتجاهات النسيج الروائي في « السكينة » .

وهذه قطاعات عرضية قليلة ، تخرج عن نطاق البعد الموضوعي الرئيسي للمشكلة في خطوطها العامة . . . وذلك حين يعمد نجيب الى التفصيلات الجزئية لما يدور أحيانا من أحداث ذاتية في الجو العائلي لال شوكت ، أو في جو المفامرات الجنسية لطبقة العوالم المخفيات من أمثال زبيدة وجليلة وزنوبة ، أو في جو العلاقات البيئية والشعبورية بين أحمد عبد الجواد وأصدقائه من طبقة النجار . . لا تخلو عملية الالتقاط من الأسراف في تجميع كل الزوايا من أجل انتقالية الصورة ، وكنا نفضل لو لجأ نجيب الى « الاختيار » . . فاختيار الزاوية المعبرة قد تفنينا عن زوايا كثيرة ، واختيار اللقطة الموحية قد تفنينا عن مجموعة كاملة من اللقطات !



## اللمس والكلاب \*

### أنور المعداوى

« اللمس والكلاب » - آخر عمل فني لنجيب محفوظ - هل نضعه في خانة القصة القصيرة الطويلة Long Short Story أم نضعه في خانة الرواية القصيرة Short Novel ؟ أكثر الذين تناولوا هذا العمل بالتحليل والنقد ، أجمعوا على وضعه في الخانة الأولى ، خانة اللون الطويل من القصة القصيرة . من هنا - ومن وجهة نظري الخاصة - أراني مضطرا إلى مخالفة هذا الإجماع . والخلاف بعد ذلك يستند إلى المقاييس النقدية ، إذا ما وضعنا هذه المقاييس بالنسبة إلى العمل الفني موضع التطبيق .

حجة الذين قالوا عن « اللمس والكلاب » أنها قصة قصيرة طويلة ، أن مجرى الأحداث فيها يسير في خط واحد يشمل حياة البطل من البداية إلى النهاية . صحيح أن خط السير الواحد الذي تنبثق منه الأحداث والمواقف بالنسبة إلى الشخصية المرسومة ، هو السمة الرئيسية للقصة القصيرة . ذلك لأننا إذا نظرنا إلى القصة القصيرة على أنها قطاع حي من قطاعات الحياة ، فهو بلاشك ذلك القطاع والطول الممتد الذي يقدم إلينا التجربة المعاشة ، من خلال مجموعة متلاحقة من اللحظات الزمنية والنفسية ، وتتركز حديثا وموقفيا في اتجاه موحد .

وعبر الرؤية النقدية ونحن في مجال التحديد والمقارنة ، نستطيع أن نشبه القطاع الطويل الممتد - وهو عماد القصة القصيرة - بالمجرى الرئيسي للنهر حين يندفع إلى الأمام وحده بغير روافد ، بغير تلك القطاعات العرضية التي تصب في المجرى وتكثفه وتضاعف من قدرته على التدفق

(\*) القاهرة : مجلة الفكر المعاصر ، مارس ١٩٦٣ .

• الفارق الفني بين القصة القصيرة والرواية القصيرة يتمثل في تلك الروافد ، في تلك القطاعات العرضية التي تقوم بدور التكتيف والتصيق وتوليد طاقة الاندفاع • هناك - أعني في القصة القصيرة - مسار واحد للأحداث والمواقف ، وهنا - أعني في الرواية القصيرة - مجموعة مسارات تبدو عبر رؤية النقد وهي موزعة من الناحية الاتجاهية بين الطول والمرض • هذه المسارات لا يمكن أن تجدها مثلاً في قصة « لعبة الشطرنج » (١) أو « رسالة من امرأة مجهولة للكاتب النمساوي ستيفان زفايج ، لأن كليهما تدخل في خانة القصة القصيرة الطويلة وتمثل خط السير الواحد لنمو التجربة التي تعيشها الشخصية •

إذا وجعنا إلى « اللص والكلاب » بعد هذا التحديد فماذا نجد ؟ نجد شخصية رئيسية مأزومة هي شخصية سعيد مهران • الأحداث والمواقف كلها تعبر عن أزمته ، تعبر بحركة الوجود الداخلي وحركة الوجود الخارجي ، على مدار التفاعل المشترك بين تأثيرية الشعور ومادية السلوك • وعلى امتداد القطاع الطويل الذي يعرض لنا الألامح الوجيهة لأزمة البطل ، أو المجري الشعوري والسلوكي لنهر حياته المندفع في صخب الفيضانات والتمرد ، يلوح لنا على جوانب النهر عدد من القطاعات المستعرضة • عدد من الروافد المكثفة لأزمة سعيد مهران •

لقد كانت أزمته منذ البداية ، نابعة من تنكر الابنة وخيانة الزوجة وغدر الصديق • سناء ونبوية وعليش ، هم صنّاع هذه التركيبة النفسية المأزومة لبطل القصة • ومن الممكن لو أردنا لرواية « اللص والكلاب » أن تكون قصة قصيرة ، أن نمضي بالأحداث والمواقف في حدود خط طول واحد يسير في اتجاه تلك الشخصيات • ولكن العمل الفني خرج عن هذه الحدود إلى حدود أخرى جانبية ، ليصل بنا إلى مرحلة معينة من التكتيف النفسي لأزمة البطل • ومن هنا تكتسب « اللص والكلاب » أبعاداً موضوعية جديدة عمادها تلك التعريجات المتنوعة على طول الطريق • وبذلك ننقل معها من المستوى التحديدي للقصة ، إلى المستوى التحديدي الآخر لفن الرواية •

التعريجات المتنوعة أو القطاعات المستعرضة أو الروافد الجانبية ، هي على التوالي رجل الدين الشيخ على الجنيدى ، ورجل الصحافة روفو علوان ، وامرأة الليل أو البقي الفاضلة نور ، أولئك الذين يلعبون أدواراً رئيسية

(١) ترجمها يحيى حقي في ( المساء ) •

على مسرح الأحداث .. لقد التمس سعيد مهران حلا لأزمته عند رجل الدين - صديق والده - فلم يظفر إلا بمجموعة من التهويمات الصوفية والمباركات المبهمة . والتمس نفس الحل عند رجل الصحافة - رفيق صباه - فلم يظفر بشير النفور والاعراض وتآليب رجال الأمن عليه . وعندما خذله الشرفاء أنصفه غير الشرفاء ، أنصفته نور عندما اتخذ من بيتها وقلبها مأوى له .. ومع ذلك فبقدر ما تذوق في رحابها طعم الوفاء تذوق مرارة الأزمة : خاتنة الزوجة ووقت له البقي .. أى مفارقة يمدّها له القدر ؟ .. وعندما اهتز قلبه لأول مرة بماطفة حقيقية نحو إنسانة وكانت هذه الانسانة هي نور . أدرك أن وجوده قد وصل - في مرحلة صعوده - لا تتوقف - الى قمة العتب .. ان الكلاب تطارده ، وتربص به ، وتسد عليه المسالك .. لافائدة اذن من أن يبوح لها بحبه وعرفانه للجميل ، ان حياته كلها قد غدت وهي تحمل معنى اللاجدوى وكل الطرق أمام أحلامه قد أصبحت مغلقة !

« أبى كان يفهمك .. كم أعرضت عني حتى خلّكتك تطردني طردا .. ورجعت بقدمي الى جو البخور والقلق .. هكذا يفعل موحش القلب الذى لا بيت له .. » وقال سعيد مهران للشيخ على الجنيدى :

- مولاي ، قصدتك في ساعة أنكرتني فيها ابنتي ..  
فقال الشيخ متأوها :

- يضع سره في أصغر خلقه ..  
فقال جادا :

- قلت لنفسى اذا كان الله قد مد له في العمر فسأجد الباب مفتوحا ..  
فقال الشيخ بهدوء :

- وباب السماء كيف وجدته ؟  
- لكنى لا اجد مكانا في الأرض ، وابنتى أنكرتني ..  
- ما أشبهها بك ..

- كيف يا مولاي ؟  
- انت طالب بيت لا جواب ..  
- ليس بيتا فحسب ، أكثر من ذلك ، أود أن أقول اللهم ارض عني ..  
فقال الشيخ كالترنم ..

- قالت المرأة السماوية : « اما تستحي أن تطلب رضا من لست عنه براى ؟ » •

- مولاي ، ماذا كنت تفعل لو ابتليت بمثل زوجتى ولو انكرتك كما انكرتنى ابنتى ؟

فلاحمت فى العيين الصافيتين نظرة رثاء وقال :

- العبد لله لا يملكه مع الله سبب !

« هذا هو رءوف علوان ، الحقيقة العارية ، جنة عفنة لا يوارىها تراب .. تخلفنى ثم ترد ، تغير بكل بساطة فكرك بعد أن تجسد فى شخصى ، كى أجد نفسى شائعا بلا أصل وبلا قيمة وبلا أمل .. ترى أقرر بخيانتك ولو بينك وبين نفسك أم خدمتها كما تحاول خداع الآخرين ؟ ألا يستيقظ ضميرك ولو فى الظلام ؟ أود أن أفند الى ذاتك كما نفدت الى بيت التحف والمرايا بيتك ، ولكنى لن أجد الا الخيانة . ساجد نبوية فى ثياب رءوف ، أو رءوف فى ثياب نبوية ، أو عيش مكانهما ، وستعترف لى الخيانة بأنها أسمع رذيلة فوق الأرض .. كذلك انت يا رءوف ، ولكن ذنبك أظفح يا صاحب العقل والتاريخ ، أتدفع بى الى السجن وتثب أنت الى قصر الأنوار والمرايا ؟ أنسيت أقوالك الماثورة عن القصور والأكوخ ؟ أما أنا فلا أنسى ! » •

« لن يرى نور مرة أخرى ، وخنقه اليأس خنقا .. ودهمه حزن شديد الضراوة ، لا لأنه سيفقد عما قريب مخبأه الأمن ، ولكن لأنه سيفقد قلبا وعطفا وأنسا .. وتمثلت لعينيه فى الظلمة بإبتسامتها . ودعابتها وجبها وتماستها فانمصر قلبه .. ودلت حاله على أنها كانت أشد تغلفلا فى نفسه مما تصور ، وأنها كانت جزءا لا يصح أن يتجزأ من حياته الممزقة المترنحة فوق الهاوية . وأغمض عينيه فى الظلام واعترف اعترافا صامتا بأنه يجبها ! » •

الحياة ظلام ووحدة وضباب وعيث .. ما أكثر هذه الشعارات « الوجودية » التى تصنع الإطار النفسى لازمة سعيد مهران ، وتنتشر كلافات موجة فى ثنايا الكثير من صفحات « اللص والكلاب » .. اننا نستنشق من خلال المضمون - وفى مجال الانعكاس التائيرى لازمة الوجود - شيئا من عطر البير كامى ، ونستنشق من خلال التكنيك السردى - وفى مجال التعبير عن واقعية مجرى الوجود - شيئا آخر

من عطر سارتر ٠٠ ولنستعرض هذين النموذجين من « سن الرشد » ومن « اللص والكلاب » :

« ولم يده ماتيو (١) يصفى ، كان خجلا امام هذه الصورة للآلم ، كان يدرك جيدا أنها لم تكن الا صورة ، ولكن مع ذلك ٠٠ » لست أعرف ان أنال ، اننى لا أنال أبدا بما فيه الكفاية ٠٠ كان أشق مافى العذاب أنه كان شبيحا ، وأن المرء يفضى وقته فى الجرى خلفه ، ويحسب دائما أنه

، ويرتقى فى داخله ، ولكنه ما ان يسقط فيه حتى يفر ٠٠ « اننى أكذب » . كان انهياره وانتخابه أكاذيب وفراغا ، كان قد قذف بنفسه فى الفراغ ، على سطح نفسه ، ليفلت من ضغط عالمه الحقيقى ، عالم أسود شديد الحرارة ينتن الأثير ٠٠ وكانت مارسيل هى التى ستكون هالكة اذا لم يجد خمسة آلاف فرنك قبل اليوم التالى . ستكون هالكة حقا وبلا جدوى ٠٠ فى ذلك العالم لم يكن العذاب حالة نفسية ، ولم تكن ثمة حاجة الى الكلمات للتعبير عنه ، وانما كان مظهرا للأشياء ٠٠ تزوجها أيها البوهيمى المزيف ، تزوجها يا عزيزى ، لماذا تتزوجها ؟

٠٠ أراهن أنها ستموت من ذلك » .

فى هذا النموذج من التكنيك السردى لواقعية مجرى الشعور ، استخدمت الضمائر الثلاثة فى عملية العرض الداخلية لازمة « ماتيو » بطل سارتر ، وسنرى نفس الظاهرة التكنيكية بالنسبة الى أزمة « سعيد مهران » بطل نجيب محفوظ :

« هاهى الدنيا تمود ، وهاهو باب السجن الأصم يعتمد منظويا على الأسرار اليائسة . هذه الطرقات المثقلة بالشمس ، وهذه السيارات المجنونة ، والعايرون والجالسون ، والبيوت والدكاكين ، ولا شقة تفتقر عن ابتسامة ، وهو واحد ، خسر الكثير حتى الأعوام الغالية خسر منها أربعة غدرا ، وسيقف عما قريب أمام الجميع متحديا . آن للفضب أن ينفجر وأن يحرق ، وللخونة أن يياسوا حتى الموت ، وللخيانة أن تكفر عن سجنحتها الشائنة ٠٠ نبوية عيش ، كيف اتقلب الاسمان اسما واحدا ؟ انتما تعملان لهذا اليوم ألف حساب ، وقديما ظننتما أن باب السجن لن يفتح ولعلكما تترقبان فى حذر ولن أقع فى الفخ ، ولكنى سأناقض فى الوقت المناسب كالقنذر . استعن بكل ما أوتيت من دهاء ، ولكن ضربتك قوية . كهضبك الطويل وراء الجدران جاءكم من يفوض فى

الماء كالسمكة ، ويطير في الهواء كالصقر ، ويتسلق الجدران كالفار ،  
وينفذ من الأبواب كالرصاص » .

استخدمت الضمائر الثلاثة هنا وهناك : ضمير الغائب وضمير المتكلم  
وضمير المخاطب ، في شريحة تحليلية واحدة هدفها تعرية الوعي الباطن  
تعرية كاملة ، حتى نستطيع أن ندرك حقيقته من خلال النظرة المصوبة الى  
مختلف زواياه .. من ضمير الغائب نستطيع أن نستخلص من الكاتب  
معالم الجو النفسي الذي تعيش فيه الشخصية ، ومن ضمير المتكلم نستطيع  
أن نحصل من الشخصية على نوع من الاعتراف الذاتي المفسر لطبيعة  
وجودها الداخلي ، ومن ضمير المخاطب نستطيع أن نترقب خطوات سلوكها  
الحركي كتعبير منتظر لما يدور بداخلها من طاقة انفعالية .

يتفق النموذجان من ناحية الهدف الفني لاستخدام الضمائر الثلاثة ،  
ثم يختلفان بعد ذلك من ناحية المستوى التلويثي في التعبير عن مجرى  
الشعور عند البطلين ، تبعاً لاختلاف المستوى العقلي عند هذا وذاك ،  
.. لقد كان سارتر يقوم بعملية سياحة داخلية في نفس مدرس للفلسفة  
واسع الثقافة هو « ماتيو » بينما كان نجيب محفوظ يقوم بنفس الدور  
بالنسبة الى لص لم ينل الا قسطاً ضئيلاً من التعليم وهو سعيد مهران !

ومضمون « اللص والكلاب » مضمون واقعي وليس مضموناً  
رومانسياً كما قرر ذلك أحد النقاد (١) .. واقعي في احداثه ومواقفه  
وان كانت المواقف لم تغل من مذاق « وجودي » في بعض الأحيان . ان  
سعيد مهران بكل ميوله النفسية الناقمة لم يكن الا نمطاً انسانياً صنعته  
ظروف ضاغطة ، ظروف اجتماعية حددت خط سيره في طريق الحياة ..  
لو نشأ محروماً من كل الفرص التي تهيئ للفرد كرامة الشعور بأنه  
انسان ، ثم عرف خيانة الزوجة وتنكر الابنة وغدر الصديق وضياح كل  
وسائل الانتقام ، لو قدر لكل منا أن يرتطم بكل هذه القوى المحطمة  
وكل واحد منا لو نشأ نفس النشأة وتعرض لنفس الظروف ، أعنى  
فسيتحول قطعاً الى النمط « الواقعي » الذي يمثله سعيد مهران . وأقول  
« قطعاً » اذا كان هذا النمط شجاعاً لا يعرف الجبن .. ومن هذه الزاوية  
نستطيع أن تمثل حقيقة الوجود الداخلي لبطل « اللص والكلاب » من  
وراء هذه الكلمات : « ان من يقتلني انما يقتل الملايين .. أنا الحلم والأمل  
وفدية الجبناء .. أنا المثل والعزاء والسمع الذي يفضح صاحبه » ا

---

(١) توماس غوش في « الأهرام » :

نجيب محفوظ واقعي في روايته القصيرة كما كان واقعيًا في روايته الطويلة ، واغنى بها ثلاثية « بين القصرين » .. كل ما في الأمر إنهم لم نعلم من الواقعية : واقعية كلاسيكية تعني بالفصيلة الكثيرة وتحاول أن ترصد كل شيء ، وأن تفسر كل شيء ، وتهتم بالترتيب الزمني للأحداث . وواقعية تسائر روح العصر فتحل التركيز محصل التفصيل وتستغني بالإيعاء عن الشرح وبذلك القاري عن مهمة التفسير ، وهي في النهاية نستبدل بالترتيب الزمني للأحداث لونا من الترتيب الشعوري الخاص بنظرة البطل الى خريطة التصاوير النفسية لحياته .

واقعية الأمس وواقعية اليوم عند نجيب محفوظ ، أشبه بمن يصحبك الى بيت كبير ليظوف معك بكل حجرة من حجراته .. وفي كل حجرة يقف بك وقفة طويلة ليصف لك كل ما بها من محتويات . جهد عظيم بلا شك . جهد الخبرة والمعرفة والصبر الطويل ، وتقل هذه الخبرة اليك بصورة أمينة وكاملة . ولكن عيب هذه الطريقة أن الكاتب لا يشاركنا معه ، لا يترك لنا فرصة التأمل الذاتي في أن نكتشف بأنفسنا ما وراء كلماته أو ما بداخل حجراته . انه يقول لنا كل شيء ، ومن الأفضل ألا يقدم لنا الكاتب كل ما عنده ، وأنا أقصد الكاتب الروائي بالذات .. ذلك لأن الرؤية الموحية في رأي أكثر تجسيدا للمشكلة المعروضة من الرؤية المباشرة ، ومن هنا كانت الواقعية الإيعائية أعمق إثارة للوجود الذهني عند القاري . من الواقعية التصويرية .. ان الإيعاء - وبخاصة عن طريق الرمز - أشبه بباب نصف مفتوح ، باب يفرقنا بأن نحاول نحن فتحه على مصراعيه ، لنكتشف ما وراء من ممرات تقودنا الى الحقيقة . ثم هو بعد ذلك يدفعنا بعجاسة الى أن نلتصق للرمز أكثر من تفسير ، وقد نصل الى تفسير معين لم يخطر للكاتب الروائي في بال ، وقد يتفوق تفسيرنا على المعنى الذي استقر عليه هو من وراء رمزته ، وبذلك يكتب العمل الفني الناضج مزيجًا من الأبعاد .

هكذا فعل نجيب محفوظ في « اللص والكلاب » .. قدم إلينا اللون الواقعي الملائم لروح العصر ، ترك لنا حرية التفسير والتبرير لسلوك شخصياته ، وحرية الحكم عليها كأنماط بشرية تعيش في مجتمعنا أو كرموز إيحائية لمشكلات يعرفها نفس المجتمع .. ان شخصيات الشيخ علي الجنيدى ورموف علوان ونور وثبوية وعليش ، يصلح بعضها أن يكون نمطًا ويصلح بعضها الآخر أن يدخل في نطاق الرمز .. الرمز الى كيان موضوعي لمشكلة معينة . نبوية مثلا نمط ، نمط من النساء

تندرج تحته كل امرأة فارغة العين ، لانستقر نظرتها الا على كل رجل يملأ عينيهاء ببريق الغواية . وعليش هو الآخر نمط ، نمط من الناس يندرج بحه دل رجس مدرج ، لروية ، لا يستعبد انسلوان ، الا على من احسن اليه . ونور في رأيي رمز . لا للوقاء كما هو ظاهر من دلالة السلوك ، ولكنها رمز لمفارقات الحياة الضخمة حين تتحول المفارقة في حياتنا الى مشكلة . وجوهر المفارقة أننا نلجأ أحياناً الى الشرفاء والمتاليين نلتس عندهم وسائل الانقاذ والخلص ، فلا ينقذنا - او يتعاطف معنا على الأقل - غير الضائعين او الذين هم في رأينا لا شرف لهم . ورووف علوان مثلاً هو الرمز الكبير لكل هؤلاء الذين يتظاهرون بالتألية والتمسك بالقيم ، حتى اذا ماحققوا مأربهم من وراء هذا التظاهر ، بدت وجوههم على حقيقتها وهي خالية من زيف المساحيق . ويبقى الشيخ على الجنيدى كرمز أخير لمشكلة . مشكلة التدين حين يتحول مفهوم الدين عند بعض الناس الى نوع من الغيبوبة العقلية ، التي تواجه واقع الحياة ومشكلات الأحياء بالمنطق المترنح والفكر النائم . ان الدين في تعامله مع الحياة - وبخاصة حياتنا المتطورة المعقدة - يجب أن يكون صحوه عقل . صحوه مرنة واعدة تفتح الباب أمام اجتهد المسائرة لروح العصر ، بغير احراج للدين وبغير احراج للحياة ، وهذا - في اعتقادى - هو ما يريد أن يقوله لنا نجيب محفوظ .

**ولا اعتقد أن نور - من حيث التسمية وكما قال بعض النقاد (١) كانت رمزاً لجانب النور في حياة سعيد مهران . . لأن نجيب محفوظ لو كان قد عنى برمزية الأسماء ما اكتفى بتسمية واحدة ذر بقية الشخصيات، أعني أنه كان يختار أيضاً الاسم الرمزى المناسب لبطل القصة وللشيخ على الجنيدى ونبوية وعليش ورووف علوان ، تبعاً لدلالة التسمية على على المضمون الوجودية للشخصية . وما اعتقده عن رمزية الأسماء ينطبق على رمزية الأماكن . ان القرافة التي يطل عليها بيت نور ليست رمزاً للدنيا التي يلتقي فيها الموت بالحياة (٢) ، وليست رمزاً للتيه والضباب (٣) وما أظن أنها كانت عند نجيب محفوظ رمزاً لآى شيء . ولم نقول - كتفسير للموقف - ان طبيعة الحياة التي كانت تحياها نور كامرأة رقيقة الحال محدودة الدخل ، هي التي فرضت عليها أن تسكن في ذلك المكان المتواضع الذى يتناسب ودخلها المحدود ؟! لقد عادت يوماً الى سعيد مهران**

(١) يوسف الشاروني في « الآداب »

(٢) لويس عوض في « الأهرام »

(٣) شكرى عياد في « المساء »



وهي باكية ويثير طعام لها وله .. كانت عند بعض الطلبة الذين ضربوها وهي تطالبهم بالحساب ! وإذا كان سعيد مهران قد عاش لحظات وهو يفكر في الحياة والموت كللسا نظر من النافذة المطلة على القرافة ، فهي خواطر طبيعية جدا تراودنا جميعا كلما وقمت أبصارنا على مشهد القبور .. ان الرمزية في « اللص والكلاب » رمزية شخصيات ومواقف ، وليست رمزية أسماء والأماكن .

وننتقل بعد ذلك الى لغة الحوار .. من المعروف عن نجيب محفوظ أنه يحرص على وضع حوار له في قالب الفصحى المبسطة ، بل ويحرص في الوقت نفسه على التقريب بين هذه الفصحى وبين لغة الحياة اليومية ، ليحافظ - بقدر الامكان على واقعية اللغة المنطوقة من جهة ، وليطمئن - من جهة أخرى - على أنه قد تخطى العقبات التي تحول بينه وبين القراء العرب في مختلف الأقطار ، وهي العقبات الناتجة من اختلاف اللهجات المحلية هنا وهناك .. موقف له مطلق الحرية في أن يتمسك به كوجهة نظر خاصة تمثل علاقته العاطفية باللغة ، وتمثل في الوقت نفسه علاقته الجماهيرية بالقارئ ، وأعني به القارئ العربي في كل مكان .

حين تبصر نور سعيد مهران مثلا واقفا ينتظر فتقول له : « أنت .. ياكسوني .. انتظرت طويلا » ؟ تواجه الجملة الحوارية التي قلنا عنها انها تحافظ على واقعية اللغة المنطوقة ، على الرغم من أنها مكتوبة بالفصحى المبسطة .. وكثير جدا من جمل نجيب محفوظ يتميز فيها بالقدرة الفائقة على صبها في مثل هذا القالب ، ولكنه - في أحيان قليلة - تخونه هذه القدرة .. تخونه مثلا عندما يقول الشيخ على الجنيدى وقد صممت مليا ثم مسح على لحيته :

- انت تمس جدا يابني !

فيتسائل سعيد مهران في قلق :

- له ؟

- ترى أيمكن أن تكون هذه هي واقعية اللغة المنطوقة بالنسبة الى رجل من طراز سعيد مهران ؟

ان اللغة الأصيلة للشخصية في الحوار القصصى تحمل في ثناياها أكثر من دلالة .. تحصل دلالة المستوى النفسي ودلالة المستوى العقلي ودلالة المستوى الاجتماعي لهذه الشخصية ، بالإضافة الى وجوب التزمنا

للبواقع اليمعيرى بالنسبة الى لغة الحديث . . ذلك لان التركيبة النفسية لاي نموذج انساني ، من شأنها أن تطبع سلوكه الحركي والكلامي بالطابع الملائم لاتجاهها الداخلي . وكذلك الأمر فيما يختص بالتكوين العقلي لهذا النموذج ، حين نلاحظ وحدة التلوين بين المنابع الذهنية وخطوط الاتجاه اللفظي كانعكاس مباشر . وما نقوله هنا نقوله مرة أخرى عندما نتحدث عن ظاهرة التفاعل بين الوسيط الاجتماعي للشخصية وبين منطق التعبير .

لقد قدم نجيب محفوظ في « اللص والكلاب » تجربة جديدة ، وأهم ما فيها من جديد هو التكنيك . . ومعنى هذا أن نجيب يتطور . ويساير روح العصر ، ويثبت أنه مؤنور الرصيد من تجارب الفن وتجارب الحياة .

## من أدبنا الحديث

أريد اليوم أن أحدثك عن كتاب رائع بآدق معاني هذه الكلمة وأصلها للاستاذ نجيب محفوظ ، وهو كتاب « زقاق الملوك » .

وقد ينقل هذا العنوان على لسان الناطق وأذن السامع ، ولكنك لا تكاد تسمعه وتنطق به حتى تتبين أنك مقبل على كتاب يصور جوا شعبيا قاهريا خالصا . فهذا العنوان يوشك أن يعد موضوع القصة ويثبتها ، وقد ذكرت القصة ومن قبل ذلك ذكرت الكتاب لأن لهذا السفر قيمتين خطرتين حقا ، أحدهما أنه قصة متقنة رائقة لا تكاد تأخذ في قراءتها حتى نستأنس بث استثناء كامل وتشغلك عن كل شيء غيرها ، ثم تمضي فيها حتى إذا فرغت منها لم تستطع الانزاع عنها كما تعرض عن كثير من الكتب والقصص بعد أن تفرغ من القراءة ، وإنما أنت ذاكر للقصة تفكر في كثير من أحداثها وأشخاصها حريص على أن تستزيد من مصاحبة الكاتب والنظر فيها أظهر من كتب أو قصص أخرى ، قد أحبت الكاتب واستعذبت روحه وشق عليك أن تفرقه أو أن تشغل عنه بغيره من الكتاب .

أما القيمة الثانية الخطيرة لهذا السفر : لضخم فني أنه بحث اجتماعي متقن كاحسن ما يبحث أصحاب الاجتماع عن بعض البيئات يصورونها تصويرا دقيقا ويستقصون أمورها من جميع نواحيها . . وما أكثر ما خطر لي وأنا أقرأ هذا الكتاب أنه لم يوجه إلى الكثرة من القراء ليجنوا فيه ما يطلبون من المتعة الفنية الخالصة التي تشوق وتروق ، وإنما وجه أيضا

الى الباحثين الاجتماعيين الذين يبحثون ليعلموا الى الباحثين الاجتماعيين الذين يبحثون ليعلموا . ولا اكاد اعرف كتابا اجلس بن يقرأه وزراء .  
التشؤون الاجتماعية ورجال البحث والاستقصاء في هذه الوزارة من هذا الكتاب . فهو قصص وعلم في وقت واحد ، وهو من اجلس ذلك مرضى للقلب والعقل واللوب جميعا .

وهو يصور لك حارة صغيرة في هذا الحي القاهري الخالص بين الفورية والأزهر ، ثم يصورها تصويرا يحصى دقائقها ولا يغادر من أمرها كبيرا ولا صغيرا الا احصاء كاحسن ما يكون الاحصاء ، وكاصدق ما يكون الاحصاء أيضا .

في هذه الحارة الصغيرة قهوة شعبية يطرأ عليها الطارئون من الاحياء القريبة والبعيدة ايضا ، ولكن يختلف اليها في كل يوم اشخاص بعينهم لا يتخلفون عنها مهما تكن الظروف . وفيها وكالة شعبية ايضا في مظهرها وحركانها التي يضطرب بها اناس فيها . ولكنها على ذلك تؤدي ثراء عظيمًا ضخما وترزق عمالا وموظفين كثيرين ، وصاحبها رجل من النسب قد امتاز بالثروة والفنى ، وظهرت عليه آثار هذا الامتياز فهو أنيق الزى وسيم الطلعة يخاطب أهل الحي مخالطة متصلة ويمتاز منهم على ذلك ، امتيازًا ظاهرا . تقدر به على الزقاق وتروح به من الزقاق عربة أنيقة تجرها الخيل . ولها جرس يسمعه أهل الزقاق فيعملون بفسده ورواحه . ولكنه لا يكاد يبلغ الزقاق حتى يصبح واحدا من أهله . يأنس اليهم ويأنسون اليه ، ويمتاز منهم بعد ذلك بهدونه وأناته وشئ من الترفع ليس استعلاء ، ولكنه يوشك ان يبلغ الاستعلاء ، وأهل الزقاق يكبرونه ولكنهم يرونه واحدا منهم ، يرونه سيدا أو شيئا يشبه السيد . بينهم وبين الذين يسودهم هذه الألفة الأنيقة التي تقر به منهم كل القرب وتبعده عنهم بعدا شديدا .

وفي الزقاق بعد ذلك بيتان يستأجر حجراتهما وغرفتهما هؤلاء فيه الزوجة على زوجها تسلا كاملا .

وفي الزقاق بعد ذلك بيتان يستأجر حجراتهما وغرفتهما هؤلاء الذين يعيشون فيه ، ويقوم فيهما بعد ذلك صاحبهما .

فأما أحدهما فرجل تعلم في الأزهر حتى كاد يتخرج فيه ، ولكن الله لم يفتح عليه بالعالمية ، وقد طابت نفسه عن هذا الاخفاق ، وأقبل على شئ من التصوف ذكت به نفسه ، وطهر به قلبه وصفى به طبعه وذوقه فأحبه أهل الزقاق وأكبروه ، واتخذوه لأنفسهم ناصحا ومرشدا

يستشيرونه حين تشق عليهم مشكلات الحياة ويفزعون اليه حين تلم بهم النائبات . والأخرى امرأة بلغت الخمسين أو قاربتها ترملت منذ عهد بعيد وشقت عليها الوحدة حتى ضاقت بها ، فهي تنوق الى الزواج في استحياء ، ثم هي حريصة بخيلة كائزه للمال ، متهاكمة عليه ، ترهق سكان بيتها من أمرهم عسرا . ولابد من ان نذكر كائنا آخر غريبا يعيش في الزقاق قريبا منه ويرقون له أحيانا . قد صور القذارة أبشع تصوير وأشنعه ، قذارة الجسم ، وقذارة الزي ، وقذارة النفس ، وقذارة السيرة . وهو شحاذ ، أو قل أستاذ الشحاذين يعلمهم المهنة ، ويهيئهم لها ويتكلف لهم العاهات والأفات التي يحتاجون إليها ليستبدروا اشفاق الناس وعطفهم ، وهو يسكن حجرة قذرة ملحقة بالمخبز ، خالية أو كالخالية من كل شيء . ينفق فيها النهار كله ، وشطرا من الليل . ثم يخرج في جوف الليل كأنه الشيطان فيطوف على تلاميذه لياخذ منهم الاتواة التي فرضها عليهم .

ويختلف على القهوة في الزقاق اذا أقبل المساء من كل يوم ، رجل غريب الأطوار ، كان موطئا في الأوقاف ، وانتهى به أمره الى تصوف ذاهل أو ذهول متصوف . فو يسمح ما يجري هو الأحاديث حوله ، ولكنه لا يقول شيئا ، وهو هائم في ذهوله بأهل البيت - وبست الستات - منهم خاصة . قد غمره حبها وانقطع لها انقطاعا لا يكاد يتبينه ، وهو يجلس في القهوة بشخصه ولكن نفسه غائبة عنها وربما عادت إليها حين وحين فنطقت بجملة أولها عاقل وآخرها مجنون . وأهل الزقاق يرونه وليا من أولياء الله الصالحين ، ويتبركون به ولا يستطيعون أن يستغنوا عنه بحال من الأحوال .

هذا هو الزقاق ، وهؤلاء هم أهله ، ولكل واحد منهم قصته التي تصور حياته ومزاجه وأخلاقه ومواطن الخير والشر فيه . وهذه القصص الكثيرة يتصل بعضها ببعض ، ويدخل بعضها في بعض ، فهي متشابكة تشابكا غريبا والكاتب مع ذلك يعرضها كلها عليك في نظام أي نظام ، في نظام واضح متسق سهل لا غموض فيه ولا لبس ولا تنواء .

في نظام يذكره بمذهب الكاتب الأمريكي «دوس باسوس» والكاتب الفرنسي «جان بول سارتر» وهو مذهب يجري القصة كما تجري الحياة . فالناس يعيشون مما في زمان واحد وأماكن متقاربة ، والأحداث تعرض لهم في وقت واحد ، فمن الطبيعي ان تعرض هذه الأحداث أطرافا كما تحدث . يقص الكاتب عليك طرفا من أحداث هذا الرجل . ثم ينتقل بك الى طرف من أحداث رجل آخر ، ثم الى طرف من أحداث امرأة ، وما يزال

ينتقل بك بين أحداث الأشخاص على اختلافهم حتى اذا استقصى طائفة من احداثهم عاد بك من حيث ابتدا ، فقص عليك طرقا من احداث الرجل الأول ، وتنقل بك بين الأطراف والأشخاص ، وما يزال يفعل هذا عودا على بدء . وبدا على عود حتى ينتهي بك الى آخر الكتاب ، وقد اجتمعت لك الاحداث التي اراد الكاتب ان يصور بها حياة هؤلاء الأشخاص جميعا .

فصاحب القهوة قد كان من الفتوات في شبابه . ثم انتهى به الامر الى قهوته تلك ، وهو رجل ممتحن في بنيه كلهم ، يعرض لهم الفساد فيخرجهم عما يحب الناس في حياتهم المألوفة . وهو ممتحن في اخلاقه وسيرته بشيء من الشذوذ المنكر . الذي يعرضه للفضيحة بين حين وحين وينقص عليه حياته في منزله دائما .

وهو على ذلك يحب اهل الزقاق ويحبونه وتجسرى الحياة بينه وبينهم على ما عرف للناس من حسن العشرة ولين الجانب . والحلاق فتى ساذج لا يكاد يكسب الا ما يقيم أوده ولكنه يرى هذه الفتاة التي تقيم مع امها او مع من تقوم مقام امها . يراها فيطير طائرته ، ويشغف قلبه ، ويذهب ليه ، حتى لا يعيش الا بها ولها . وهذه الفتاة نفسها غريبة الأطوار جقا لا تعرف لنفسها ولا يعرف الناس لها ابا . وقد ماتت امها وكفلتها امرأة خاطبة ، وهي فتاة شرسة شמוש شديدة الطموح ، لا ترضى عن شيء ولا تقنع بشيء . ولا تحفل بشيء ولا بانسان ، وانما تريد الغنى والزينة والترف ، مع انها تعيش في الدرك الأسفل من البؤس .

وهي تخرج كل يوم فتش في الطريق حتى تلقى صاحبات لها يعملن في بعض المشاغل فتعود معهن ثم ترجع الى دارها . وقد جعل الفتى يرمدها حتى أتبع له أن يتحدث اليها وان يخطبها بعد جهد أى جهده فتقبله غير راضية به ولا مطمئنة اليه .

وقد ترك الفتى مهنته وترك زققه على مضض ومضى يلتمس السمة بالعمل في الجيش البريطاني ليعود موسرا ويتيح لامراته حياة ناعمة . وقد غاب فاطال الغيبة ، ثم عاد في اجازة ليرى خطيبته ولكنه لا يكاد يبلغ الزقاق حتى يعلم ان الفتاة خرجت ذات يوم فلم تمده ، وهو يائس بانس وشك الناس ان يقتله ويذهب الحزن به كل مذهب ، وهو يبحث عن الفتاة ما استطاع ، ولكنه يراها ذات مساء في عربة وقد اتخذت من الزينة ما بهره ، ويعلم بعد ذلك من امرها . ما لم يكن يعلم . وما علمناه

نحن ، لأن الكاتب قصة علينا في أسلوبه الرائق فكنا شهودا وكان الفتى غائبا يعمل في الجيش البريطاني .

فقد لقيت الفتاة من أغواها بعد عناء طويل وخطوب شداد ، فأصبحت فتاة سوء تبعب اللذة للجنود البريطانيين وتكسب لنفسها ولغويها مالا كثيرا . ويدركها الفتى آخر الأمر وهي ضيقة بذلك الذي أغواها لأنها لا تحبه وهو ينخذها مكسبا . وقد كان الفتى عليها ساخطا قد أزمع ازدرائها ان لقيها . ولكنه لا يكاد يراها ويسمع صوتها حتى تسرق منه عقله وقلبه . وإذا هو يريد ان ينتقم من مغويها قبل كل شيء ، ويصبح أداة في يدها للانتقام من هذا الرجل ، وقد ضربا للانتقام موعدا . وأنه ليس ذات مساء ببعض الحانات ، وإذا هو يراها بين جماعة من الجنود تشرب وتلعب ، فيجبن جنونه ، ويهجم على الفتاة ، ويرميها بزجاجة من زجاجات الخمر ، ويتكاثر عليه الجنود فما يزالون به ضربا ولكما حتى ينقل إلى اوستشفى آخر الأمر ، ليفارق فيه الحياة والحب والانتقام جميعا .

ولم ألخص لك القصة ، لأن تلخيصها عسير جدا ، لا سبيل اليه في فصل من هذه الفصول ، وانما لخصت لك منها اطرافا قليلة جدا . وما أشك في ان ما تركته من اطراف القصة ، عظيم الخطر بالقياس الى ما لخصته منها . عظيم من الناحية الاجتماعية أولا ، لأنه يشخص الزقاق ويشيع فيه روحا خاصا ، ويعرض عليك هذا الروح الحلو المر الذي يسر قليلا ، ويسوء كثيرا ويدعو أشد الدعاء وأقواء الى الإصلاح العاجل السريع الذي يعصم هذا الشعب القوي الفتى الخصب من الفساد والانحلال . وعظيم الخطر من الناحية النفسية لأن الكاتب يحلل لك حياة الرجال والنساء والفتيان والفتيات تحليلا دقيقا رائعا ويعرض عليك خباياها عرضا ، قلما يحسنه البارعون في علم النفس .

وعظيم الخطر من الناحية الفنية لأن الكاتب يصور لك هذه الحياة الساذجة المقعدة السعيدة البائسة تصويرا يروعك بدقته وصدقته حتى كأنك تعيش بين هؤلاء الناس ، فتضحك حين يضحكون ، وتحزن حين يحزنون .

والكتاب طويل ولكنك تفرغ من قراءته فتراه قصيرا . والكتاب مفصل ، ولكنك تمضي في تفصيله فتراه مجملا . وما أعرف كتابا يندود عن قارته الملل كهذا الكتاب . وهو مكتوب في لغة فصيحة سهلة قد

برئت من التكلف وامتازت بالاسماح ، تتخللها بين حين وحين عبارات شعبية تقرأها فلا تضيق بها ، ولا تحس تناغرا بينها وبين ما حولها من هذه اللغة السمحة المستقيمة على هنات قليلة فيها لا تستحق ان تذكر . فهو مثلا يثنى « ذات » فيقول « ذاتا نبقتين من اللؤلؤ » والخير ان يقول ذواتا . وهو يقول « قد استخار الله فاخاره » والجيد ان يقول : فخار له .

ولكن هذه هنات يسيرة ، وهي بعد ذلك قليلة في هذا الكتاب الطويل .

ما أجد هذا الكتاب ان يقرأ ، فهو كتاب ممتاز حقا ، قد صدر عن كاتب ممتاز ، ما في ذلك شك .

ولقد فرغت منه بعد ان انظفت في قراءته ألبا فلم يسمنى الا ان آخذ في كتاب آخر من كتبه هو « بداية ونهاية » .



## **الفصل الثاني**

**بوابتان لعالم نجيب محفوظ**



● **الجواب الأولى**



## الاستاتيكية والديناميكية في أدب نجيب محفوظ

الأستاذ : يحيى حقى

رأيت من الفصول السابقة - فيما أرجو - أن المذهب الذى اعتنقته  
فى النقد بحكم الطبع والمزاج لا يقتصر على تقييم الأثر طبقاً لأصول النقد  
الحديث ، بل يأخذ بها ثم يتجاوزها إلى تبين ما فى الأثر من دلالة  
اجتماعية ، فلذا فرغ من ذلك نقب من خلال الأثر عن خطايا ملامح المؤلف  
الدالة على تكوينه الفنى لا الدلائل ، فالذى كسبته الإنسانية هو الفرد  
الإنسان الفنان لا الكتاب وحده .

وقد تقول أن هذا العمل هو متعة ذهنية صرف أشبه شئاً بالتحليل  
النفسى أو المفاسرات البوليسية ، وأنه بالتالى خارج عن نطاق النقد  
الأدبى ، ولكنى أزعم أنه كبير الفائدة فى تذوق الأثر الفنى ولتنبيه  
لأسراره ، بل إلى معانى ألفاظه وفهمها على الوجه الصحيح .

وقد تبين لى من البحث عن ملامح المؤلف من خلال الأثر أن الفنانين  
ينقسمون من حيث المزاج - فيما أزعم - إلى نمطين رئيسيين تجدهما فى  
جميع المذاهب : النمط الديناميكي الذى تعكس أعماله وهج معركة ،  
والنمط الاستاتيكي التاجى من حوض المعارك ، عدته التأمل بلا انفصال  
أو ثودة ، فهو يضع حجراً على حجر بصبر ، كأنه مهتمس بعمادى .

وسأضئ الآن إلى وصف هذين النمطين وتحديد معالمهما وخصائصهما  
بمجرد وصف ، فأنا لا أقصد ولا أحب تفضيل نمط على نمط ، فكلاهما

---

القاهرة : « عطر الإجاب » ، الهيئة العامة للكتاب ، المؤلفات الكاملة ، عدد ( ١٢ ) .

قادر على الوصول من طريقه الى حده الكمال في التعبير الفني . وليست  
ضرورة لازب أن يكون الانضمام الى نمط هو املاء مزاج المؤلف ، بل قد  
يكون من املاء الموضوع الذي يعالجه . ولهذا لا يتمتع تحول الفنان  
الواحد من نمط الى نمط فتجيب محفوظ في « اللص والكلاب » ديناميكي  
بعد أن كان في أعماله السابقة من النمط الاستاتيكي .

ونجيب محفوظ - حفظه الله لنا - أصلح شاهد على الفروق بين  
خصائص النمطين : فنحن نجد الاثنين عنده ، وهو في النمطين قد بلغ  
حده الكمال في التعبير الفني . ثم إن أعماله معروفة للقراء ، وهو فوق  
ذلك صديق عزيز منا وعلينا ، فما أسهل الكلام حين يمتزج التقدير  
والاحترام بالاعزاز والحب المنبعث من صميم القلب .

تعالى معي اذن نرى وصف النمط الاستاتيكي كما يبدو في روائع  
نجيب محفوظ قبل « اللص والكلاب » .

نلاحظ أولا أن عناوين القصص كلها هي أسماء لأماكن في خريطة  
القاهرة : زقاق المدق ، خان الخليل ، بين القصرين ، قصر الشوق ،  
السكرية ، هي عناوين معمارية ، كائنات جامدة هي الأخرى في وضع  
استاتيكي ، كائنات باردة توحى لنا بأنها تكره الانفعال ، فما بالنا  
بالثورة ، وأن الاهتمام أرضى لا سماوى ، وتوحى لنا أيضا أننا مقبلون على  
عمل يشبه عمل المهندس المعمارى ، ستبنى القصة طوبة على طوبة ، وطوبة  
فوق طوبة ، وكل طوبة مساوية الحجم والوزن لأختها السابقة واللاحقة ،  
تأخذ عين النصيب الذى يأخذه غيرها في حساب الزمن ، هو نتيجة قسمة  
عدد يمثل المدة التى استغرقها البناء كله على رقم يحصى كل طوبة  
دخلت فيه ..

فهذا المعمارى الاستاتيكي هادئ الأعصاب ، انه لا يسرع في  
« التصبو » لأنه بلغ الدور الأخير وأوشك على النهاية ، لأن الدور الأخير  
عنده كالبروم ، جزء من البناء يشبه كل جزء آخر فيه ، ليس لمكان في  
البناء أن يوحى له بأن يتعجل ، أو بأن يتهمل ، فهو من باب أولى عاجز  
عن القفز ، أى التحول فجأة في محاولة لكسر الرتابة ، من موضع الى  
موضع أبعد ، يخشى لو فعل أن ينهار البناء كله . هنا جوار طبيعي  
لا امتزاج كيميائي ، الالتحام هنا هو مجرد تماثل وتلاصق وتتابع ،  
والنمو لا يشبه انفجار بركان . ينبثق أول الأمر عمود ، يتحول الى شكل  
يشبه نبات الفطر ، ثم يتلاعب كما شاء له الهوى في رسم أشكال  
عجيبة ، مهولة ، بل هو نمو يشبه نمو سلالة الخلية الواحدة بالانقسام  
التتابعي .

البناء متين متماسك ، أسسه غائرة في الأرض ، مستندة الى علم وفهم ودراية ، بناء لا يخر منه الماء ، لا مكان فيه للخلل في النسبة والأبعاد ، انه من صنع « معلم أوسطى في الكار » وحين ينفصل عن الكون يخيل اليك أن خلقته هي في الأزل هكذا .. لا سلود ولا تعب ولا أستار بين النظرة الأولى وأقصى قدرة لهذا البناء على الانفصاح عن جماله وصدقه ، وعن ضغطة على الأرض مقدرا بالثقل الواقع على وحدة هي السنتيمتر . كل هذا داخل في حساب المهنس المصارى .

ونلاحظ ثانيا أن القصة منقسمة الى فصول هي الأخرى متساوية في الحجم . الانتقال من فصل الى فصل يكاد لا يخضع لضغط يجيء من حوادث القصة ، بل هو وليد تقسيمات يهيم بها الشكل المصارى طلبا للموازنة فيشغل الحيز . تستطيع قصص كثيرة من هذا النمط لتجيب محفوظ أن تحذف الفواصل بين الفصول دون أن تخسر شيئا من قيمتها الفنية ، هي موضوعه لراحة عين القارئ وأنفاسه لا شيء آخر ، هي في الحقيقة علامات على طول الزمن ، تشبه الساعة التي تلق كلما انقضت سستون دقيقة ، فالواصل بين الفصول هي دقائق هذه الساعة ، وكنت أحب أن أقدم عجبية ، هي أن أحسب الزمن الذي استغرقته حوادث القصة ثم أقسمه على حجم القصة في الكتاب ، ويخيل الى أنني لو فعلت ذلك لثبت أن هذا الزمن موزع بالتساوي لا بين كل فصل وفصل بل بين كل صحيفة وأخرى ، فقد قلت لك ان النمط الاستاتيكي لا يجب القفز . وبذلك نستطيع مثلا أن نقول ان الفصل الواحد في « خان الخليل » يشل شهرا ونصف شهر ، وفي « زقاق الملوك » ستة أشهر وهكذا .

والكلام السابق يوحي لنا بأننا ازاء « نتيجة حائط » ننتزع منها اليوم ورقة مائلة في الحجم والشكل لورقة الأمسى والقد . ومن هنا يأتي دور الملاحظة الثالثة .

فنلاحظ ثالثا أن القصة في هذا النمط الاستاتيكي هي امتداد طولي في الزمن ، نصحب الأبطال من نقطة بداية ثم نسير معهم كما يسير الزمن بهم - وكما لا قفز الى الأمام - لا قفز الى الوراء ، فليس في هذه القصص شيء من لفئات « اللبس والكلاب » للماضي ، أو كما يقول هواة السينما « فلا شباك » .

إذا صح هذا المنطق فلا بد أن هذه القصص خالية أيضا من الأحلام - على خلاف « اللبس والكلاب » - لأن الحلم هو قفز اما الى الأمام أو الى الخلف ، الى المستقبل أو الماضي .

اننى أكتب هذه المقالات من وحي شعور متخلف فى أعمال النفس ،  
انها أبعد ما تكون عن الدراسة الجامعية التى تكثر فيها المصطلحات وتقدم  
لكل ادعاء دليلا ، بل أكثر من دليل . لهذا أرجو حين أقول ان قصص  
العهد الاستاتيكى لنجيب محفوظ خالية من الأحلام أن يصححنى قارئه  
فيذكر لى مثلا يكذب ادعائى ، اذا فعل سأكون له من الشاكرين . اننى  
أكتب هذه الفصول بعد مضي زمن غير قصير على قراءتى لهذه القصص ،  
فلا يسلم رأيى من الخطأ ، وأعترف أنه كان الأولى بى أن أقرأها من جديد  
لأثبت مما أريد أن أقوله .

وقد بلغت قدرة نجيب محفوظ الحارقة على المتابعة الزمنية ذروتها  
فى الثلاثية لأنها لم تقتصر على الفرد ، بل شملت سلالته جيلا بعد جيل .  
انها قصة عظيمة تشبه نهرا عظيما نركبه من منبعه الى مصبه .

والملاحظة الرابعة مترتبة حتما على الظواهر الشكلية السابقة ، أو  
قل على الخصائص السابقة . فما دام الشكل هندسيا ، وسير الزمن  
طوليا من بداية الى نهاية ، فلا مفر من العناية الفائقة بالتفاصيل الصغيرة ،  
لأنها هى « المونة » التى تلتصق الطوبة بالطوبة .

وأغلب الذين قرأوا لنجيب محفوظ أو كتبوا عنه وهو فى هذا  
النمط الاستاتيكى لم يفتحهم الانتباه لهذه العناية بالتفاصيل الصغيرة .  
انه لا يجد بأسا اذا وصف وصول شخص الى المحطة أو يقول - على مهل -  
انه نزل من القطار الى الرصيف فتقدم اليه شيال حمل حقيبته وسار الى  
باب المحطة فنقده أجره واستقل « تاكسى » كان واقفا أمام الباب ( اعتقد  
أن هذه الفقرة وردت تقيظنى فى بعض الأحيان وأن كنت لا أغفل عن  
ان هذا الغيظ هو عين الجهل والحماقة . فالواقع أنك لن تستطيع حذف  
هذه التفاصيل الدقيقة من القصة كما لا تستطيع أن تحذف طوبة تعتمد  
عليها طوبة أخرى فى البناء . ليس هذا بعيب ، بل هو خاصة من خصائص  
النمط الاستاتيكى الذى لا يستطيع بدونها أن يؤدى رسالته أو أن يبلغ  
حد الكمال فى التعبير الفنى كما بلغه نجيب محفوظ ، فالتفاصيل الدقيقة  
هى خير أساس لمنتم أشد الالتحام بالزمن الذى يسير طولاً ، بكراهة  
القفز ، بتحريم الأحلام ، بل أكاد أقول برغبة المؤلف فى الاختفاء . انه  
يلفح فى وجوهنا ليصدنا عن رؤيته بكل شيء يقدر عليه وتملكه يده .  
ان هذه التفاصيل الدقيقة هى من قبل التلويع بخرقه من القماش أمام  
عيني المستمع لمنعه من النظر لمحدثه .

ولا أستطيع أن أقول ان سبب هذه التفاصيل الدقيقة راجع الى  
انعدام القلق ، فلا قيام لعمل أدبى أصيل الا على قدر ما من القلق الفنى -



وفرق بين الانفعال أو الثوة التي يكرها النمط الاستاتيكي وبين هذا القلق الفني الذي لا غنى عنه - ولكن هذا النمط الاستاتيكي بسبب خضوعه لسحر الأشكال المعمارية الهندسية التي تتطلب التؤدة والانتظام في الخطو ، والصبر على وضع طوبة فوق طوبة تنشأ قدرة فائقة على هضم هذا القلق الفني أو على تكبيله ، فيكون أشبه شيء بالانارة غير المباشرة في الديكورات الحديثة ، انها تشمل العمل الأدبي ولكن لا ترهقة ، فانت معذور اذا لم تستلقت أو تفتش بصرك أو ترح أعصابك .

ومن دلائل القدرة البالغة حد الإعجاز أنه رغم استغراقه في النمط الاستاتيكي وتفصيله الدقيقة لا بد أن تترك قراءة القصة شعورا غامضا لذيذا بما تبطنه سرا وخفية من قلق فني . انه كرجع الصدى لا يصل الى سمعك الا هينا رخيما من بعيد . والا اثر تمام القصة واردها عنك الى الورا فلا تبقى لك منها الا شبهة ضئيلة من عطرها الذكي ..

والاهتمام بالتفاصيل الدقيقة صفة شائعة بين الناشئين لأنهم يحسبون أن الأمانة الفنية مطابقة للأمانة الأخلاقية . فمن الأمانة الأخلاقية اذا وصفت لى حجرة دخلتها أن لا تترك فيها شيئا كبر أو صغر الا قيدته وذكرته ، انهم أمنا على عهدة يخشون أن يفرزها مراقب حسابات ، فلا بد من أن تسجل في الدفاتر بالتمام والكمال . ويتصور المؤلف المسرحي الناشئ أنه من الأمانة أيضا اذا أدخل خادما بفنجان قهوة لضيف أن يدخله مرة أخرى ليأخذ الفنجان الفارغ . . فهذا هو المنطق وهذا هو الحادث في الحياة ؟ ولعل من أصدق علامات النضج هو تخلص المؤلف من أمانته الأخلاقية ليخلص لأمانته الفنية وحدها .

وهذا الاهتمام بالتفاصيل الدقيقة عند نجيب محفوظ - امام القصة وأستاذها الأكبر - هي أيضا وليدة الأمانة ، ولكنها أمانة من نوع آخر تتمثل فيه أرقى ما يبلغه الفهم والبصر والحس بأسرار صنعتته وفنه - فهذه التفاصيل الدقيقة كما رأيت عنصر ملتحم أشد الالتحام ببقية عناصر النمط الاستاتيكي الذي قامت عليه أعماله السابقة « اللص والكلاب » .

ان ميل الى مطالعة وجه المؤلف من خلال الأثر ( بعد أن أفرغ من تقييم حرفيته طبقا لأصول النقد الحديث ومن البحث عن دلالاته الاجتماعية ) جعلني أحس أن الفنانين ينقسمون من حيث المزاج - بصفة عامة - الى نمطين رئيسيين : نمط يجيء عمله وليد النزعة الى التأمل الطويل بلا انفعال وأسميته « تجاوزا » الاستاتيكي » .

ونمط يصدر عمله عن توجه نفسى مكتسب من خوض معركة لها  
ثلاثة أوجه ، وأسميته - تجاوزا أيضا « الديناميكي » .

ثم مضيت فى البحث عن خصائص النمطين ، وبدأت بالاستاتيكي ،  
ووجدت أن خير تطبيق للرأى الذى أزعجه أن أتناول بالفحص أعمال  
الصدى العزيز الأستاذ الكبير نجيب محفوظ قبل « اللص والكلاب »  
لأنها خير مثال فى نظرى للنمط الاستاتيكي ، فتكشفت لى عن خصائص  
هيامة بالتركيب المعمارى الذى فسرت به دلالة أسماء رواياته : « خان  
الخليل ، زقاق الملق ، بين القصرين ، قصر الشوق ، السكرية » ، وتماثل  
فصوله فى الحجم ، وتبين أيضا أن العناية بالتفاصيل الدقيقة ليس اطنابا  
يستحق اللوم ، بل هى من مستلزمات هذا النمط الذى يسير فى السرد  
مع الزمن خطوة خطوة ، ومن البداية الى النهاية ، فلا عودة للوراء ، ولا قفز  
الى الأمام ، ولا أحلام ..

وما أنا ذا أمضى فاتتصى بقية الخصائص وأبداها بالازدواجية .

### الازدواجية

قد رأيت أن السرد فى النمط الاستاتيكي عند نجيب محفوظ يساير  
الزمن خطوة خطوة ، ومن بداية الى نهاية ، وهذه المصاحبة لم تقتصر فى  
يده القوية الباهرة على فرد واحد بل امتدت فشملت أسرة هذا الفرد  
بأكملها ، وهى تنمو وتتفرع جيلا بعد جيل ، لا عجب أن وصف النقاد  
عمله بأنه « مسح اجتماعى » ولكن هذه المصاحبة الزمنية المنتظمة  
المتصلة ، وإقامة الاعتماد فى تحليل الشخصيات على وسائل من أبرزها  
تتابع الحوادث فى خط طولى ، كل هذا أتاح للعمل أن يتقبل - دون أن  
يتأذى - ظاهرة لصيقة بالنمط الاستاتيكي عند نجيب محفوظ أسميها  
بالازدواجية .

فنجيب يريد مثلا أن يصف لنا خلق الأب عبد الجواد فى الثلاثية ،  
فيحكى لنا قصة مخادته لواحدة شهيرة من « العوالم » المغنيات ، ويطلعنا  
فى تفاصيل عديدة على صورة دقيقة لسخيلة نفسه وعجائب طبيعه ، فيحس  
القارئ أنه شبع وفهم السيد عبد الجواد حتى الفهم من هذه الناحية ،  
أنه ليس فى حاجة الى مزيد .

فاذا بنا نرى نجيب بعد قليل - يحكم التتبع الزمنى وحده -  
يجعل عبد الجواد يهجر هذه العالة وينتقل الى « عالة » ثانية هى نسخة  
مكررة للأولى . ولا أقصد بالتكرار طبعا مطابقة الشبه أو الصفات الجسدية

أو الخلقية بين الاثنين ، بل أقصد به تكرار الدلالة ، فهي واحدة ، فليس في « العالة » الثانية شيء ينسب عن تحول مزاج عبد الجواد ونظرتي إلى جمال المرأة من طراز إلى طراز بسبب تقدم العمر مثلا ، فمن الناس من يعكس ويحب في الكبير الصغيرة ، إنما هو مع الثانية عين الرجل مع الأولى ، رجل يحب أن ينزه نفسه - كما تقول العامة - وأن يذبح له صيت بأنه امام في مجالس اللهو والفرام ، وفي خفة الدم والفكاهة وادخال السرور على جلسائه ، مع أريحية وكبرياء واعتداد بالنفس ، وأن يشتهر عنه أيضا أن قدرته على اصطياذ النساء لا حد لها ، أي أنه في كلمة واحدة « سبع البرمة » ( وأعترف أنني لا أعرف معنى « البرمة » هذه فهل من يدلني عليه ؟ ) وكل هذا قد عرفناه بالكمال والتمام من المغامرة الأولى ، فانت قد تتوهم أن قصة الرواية هو أن تحكي لنا لا من هو عبد الجواد فحسب ، بل كل الذي جرى له في حياته أيضا ، هي أشبه بالسيرة .

والدليل عندي على الازدواجية أنني ما أزال أذكر عبد الجواد بوضوح في مجلس لهو ، رغم أنني قرأت الرواية منذ زمن غير قليل ، ولكنني نسيت كل النسيان وجه العالة الثانية ، بل نسيت كل النسيان أيضا السبب الذي من أجله هجر الأولى للثانية ، وليس هذا بغير لأن وصف عبد الجواد جاء في أكثره وليد المصاحبة الزمنية على خط طول ، يقوم على تتبع الحوادث .

والسؤال هو : هل تمت صورة عبد الجواد بمجرد تقديم المغامرة الأولى ؟ وهل هذا التمام يكفي القارئ أن يتوقع أن يتصور - دون أن يحكي له « نجيب » - أن هذا الرجل لا يستغرب من طبعه أن ينتقل من « عالة » إلى أخرى ؟

إن النظرة السطحية الأولى سترد بالإيجاب ، ولكنني عكفت على تأمل هذه الظاهرة فلما أدخلتها في نطاق النمط الاستاتيكي تبينت لي حقيقتها وصححت لي رأيي الأول كما ستري فيما بعد .

ومن النظرة السطحية أيضا أن تقول إن الازدواجية تظهر مرة أخرى في سيرة الابن الأكبر « يس » الذي نقل الجانب الحسي عن أبيه . يصفه لنا نجيب وهو يحاول الاعتداء على خادمة ، ويطلعنا كذلك في تفاصيل عديدة على صورة دقيقة لدخيلة نفسه وعجائب طبعه ، فإذا بنجيب وبحكم التتبع الزمني وحده يجعله يحاول الاعتداء مرة أخرى على خادمة ثانية . ولا بد للنظرة السطحية أن توجه عين الأسئلة التي وجهتها إزاء ازدواجية الأب : عن سبع القاري وتمام الوصف وتوقع حدث فيما بعد دون أن يروي لنا .

وكان النسيان عندي منسحباً هذه المرة على صورة الخادمتين لأن  
القصد لم يكن رسم صورة دقيقة لهما أو أن يكون لهما دور فعال في  
الرواية ، بل هما مجرد تكتلتين لتبيان غلبة الحس عند يس على بقية  
جوانبه .

وكننت أميل الى المداعبة وأسأل ، لو عاش يس بينما في عصرنا هذا  
الذى يتبدل فيه الخدم علينا ليزداد « حلوان » المخدم - هل كانت ستحكي  
لنا الرواية مقامراته مع كل خادمة ، مع ثلاث ؟ مع أربع ؟ مع خمس ؟

اذن ما هو الحد الحتمى الذى يجب الوقوف عنده ، ولا بد من  
استعمال كلمة « الحتمية » هنا لأن العمل الفنى كما نفهمه اليوم هو قبل  
كل شيء خاضع كل الخضوع للحتمية لا فى الاختصار على اختيار الحادثة  
ذات الدلالة فحسب ، بل فى اختيار اللفظ الواحد لمعنى واحد . لم يعد  
هناك مجال للتكرار ، ولا للسجع اللفظى أو الذهنى أو الوصفى .

ليس بينما أديب يعرف أصول فنه مثل نجيب ، من أجل هذا الفن  
وحده دخل كلية الآداب ودرس الفلسفة وعلم الجمال ، واطلع اطلاع الفاهم  
الفاحص الواعى على غرر الأدب العالمى ، بل دخل معهد الموسيقى الشرقية  
وأجلس « القانون » على ركبتيه ولبس « الكستبان » فى سبابتيه ، وأشهد  
أنى لم أحده فى مشكلة فنية الا هدانى الى الصواب والى المراجع ، وتبع  
لى المسألة من جنورى ام أمها ، وأجل صفة فيه أن عمله أكثر بكثير جداً  
من كلامه ، ولو كتب كما يتكلم لكان أيضاً اماماً لا يبارى فى الأدب  
الفكاهى ، ولو شاء أن يضع على الورق ما يقوله شفاهاً لأصدقائه وجلسائه  
فى نمواته لكان امام هذا الجيل فى النقد أيضاً - ولعلك قرأت تحليله  
البارع وتفسيره الذكى لمسرحية « لعبة النهاية » .

فهو - اذ نعود للازدواجية - سيد من يعلم أن الفن ليس تصويراً  
فوتوغرافياً ، وليس زخرفة من نوع الأرابيسك .. فلماذا اذن ظهرت  
الازدواجية التى تشتهى للنظرة السطحية كما حدث فى أول الأمر -  
بالتصوير الفوتوغرافى ؟ ان فى أدبه مسائل غامضة غير قليلة تحتاج الى  
دراسة حتى تتضح على وجهها الصحيح ، ومن بينها التزامه - وهو امام  
الواقعية - لكتاتية الحوار بالفصحى ، وسأتكلم عنها فيما بعد ، ومن أجل  
الجواب على السؤال الذى يبحث عن علة ظهور الازدواجية والتزام الفصحى  
فى الحوار أكتب هذا الفصل لنتبين حقيقة صنعة نجيب وحقيقة سرها  
القائم على منطق سليم مستمد من شروط النمط الاستاتيكي وخصائصه .

وقد بينت من قبل - حين استعنت بهذا النمط الاستاتيكي في التفسير - أن التفاصيل الدقيقة عند نجيب ليست من قبيل الاطناب المزدول بل هي من مستلزمات هذا النمط وخصائصه ، هي « المونة » التي تلصق الطوبة بالطوبة ، والطوبة فوق الطوبة ، وقلت ان هذا النمط قادر هو ايضا على بلوغ حد الكمال في التعبير الفني ، بدليل أن نجيب بلغ هذا الحد ، بل تجاوزوه الى مساوات أعلى في ثلاثيته ، ولن يتأتى لهذا النمط أن يبلغ هذا الحد الا بفضل اجتماع كل خصائصه التي أبحث عنها لأبينها ، وأفهم سرها وعملها •

فالكمال الفني مرتبط باجتماع هذه الخصائص كلها ، وتفاعل بعضها وتساندها ببعض ، ومن الخطأ الجسيم أن تفرز خاصية واحدة وتركز الضوء عليها - كما يفعل النظر السطحي - لأنها حينئذ ستبدو في صورة كاذبة مضللة ، الانفراد هنا شلل ، أما الحركة فتأتي عند الاجتماع •

وهذه الخصائص بمثابة قيود الشعر من حيث التزام الوزن والقافية •

وقد يظن الواهم أول الأمر أنها أغلال تحد من قدرة الشاعر وحرية وتجبره على قول الذي لا يريد لأن القافية تريده ، فالقافية تحكم - كما تقول العامة - ولكن من له أدنى بصر بالشعر وطبيعته يدرك أن حرية الشاعر لا تتأتى له على أكمل وجه الا وهو يعمل داخل هذه القيود - وهذا القول قد يبدو من المتناقضات ولكنه من أعجب حقائق الفن • وأحب أن ينتبه لهذه المسألة كل الذين يتكلمون عن الشعر الحديث •

فيخطئ كل الغلط من يظن أن الازدواجية عند نجيب هي سجع وصفي • كلا ، انها من الخصائص اللصيقة التي لا بد منها للنمط الاستاتيكي من أجل أن يجد اتزان له ليبليح حد الكمال في التعبير الفني •

فهذا النمط قائم على التأمل • ان عين المؤلف عين جاسوس ينتبه أبطاله خطوة خطوة ، تلاحقهم أينما ذهبوا • ونجيب في الثلاثية لا يرسم « منياتور » منمنة ، توضع في إطار صغير ، أو صورة خاطفة لموقف إنساني ، بل يرسم لوحة عريضة جدا ، لا يعرف الأدب العربي كله عملا يماثلها في الاتساع •

خمس وخمسون شخصية على الأقل تمر أمامك في طابور استعراضى - ثم تنقسم وتتداخل والأيدى متماسكة حتى حيل اليك أنها يد واحدة • تشكيلات عديدة لا تنفك تتبدل وهي تنمو ، كأنك تطل من خلال ميكروسكوب على تهاوليل حركة لكائنات حية دقيقة لا ينقطع اضطرابها •

فإذا أدخلنا الازدواجية ضمن هذا الاطار وأخضعناها لأحكام حيك  
النسج على منوال التأمل والصبر ، والبناء المعمارى ، ومسيرة الزمن طولا  
خطوة خطوة ، وجدت أنها تقوم بدور لا غنى عنه لاتزان العمل الفنى  
ونطق ملائحه الصادقة •

اللذة الحسية هى وليدة حاجة الجسد فى المطالبة بجميع حقوقه ونيله  
لها ، وهى عنده فى المحل الأول ، وتندرج فيها الفريضة الجنسية ، وشهوه  
الطعام والشراب ، وقد تشمل لمس الحرير وشم العطور •

واللذة العقلية هى وليدة اتقاد الادراك الذهنى ، وتبلغ ذروتها حين  
ينجح صاحبها فى اكتساب منطق يؤمن بسلامته ، فيعيّنه على الفهم •  
وحل المعيات والأغاز ، وقهر المتناقضات • وتلازم هذا المنطق قدرة  
على الخيال • وصاحب هذه اللذة يهيم بالفلسفة ومسائل العلم ومشاكل  
المجتمع وتعارض القوانين ، ويجد فى تأملها وفهمها وحل عقدها لذة  
لا تملو عليها لذة أخرى •

واللذة الروحية نجدها فى مجال العواطف ، تتدرج تنازليا من  
سطحات المتصوفين ، الى الحب العذرى ، الى تلك المرتبة الرفيعة التى  
يبلغها فى بعض الأحيان الحب الكامل بين الجنسين ، الى الشفقة والحنو  
على الضعفاء وعلى الحيوان الأبكم •

وقد تتشابه اللذة العقلية واللذة الروحية فى قدرتهما على الحدس  
الذى يصدق حكمه •

هذه هى الدروب الثلاثة التى ينقسم عليها الناس • فيهم من يجمع  
بينها كلها ، أو بين اثنتين ، وفيهم من ينفرد بواحدة يعلى قدرها على  
غيرها ، اما عن ارادة أو عن عجز •

وأفضض أحيانا وأقول لمن يأنس لى من جلسائى - رجال ونساء -  
ان الحب بين الجنسين - كما يفهمه الانسان المتحضر فى العصر الحديث - هو  
الذى يتحقق فيه شبع الجسد والروح والتصور العقلى المترن بالخيال •  
ونحن فى مصر نشكو من غلبة اللذة الحسية ، وربما يمكن فى تخلصها  
على الجمع بين المقومات الثلاثة ، لأن اللذة الناتجة من التصور العقلى المترن  
أسباب أكثر الشقاق بين الزوجين ، ولكن قليلا منا - فيما أظن هو القادر  
بالخيال فى الحب هى علامة نضج حضارى وثقافة رفيعة •

ولا خلاف في أن اللغة الجنسية في صورتها الفجة هي أحط اللغات ،  
فلا فرق بين الإنسان والحيوان •

فما الذي تنتظره من القصص وهو يصف لنا الحياة ؟ ننتظر بطبيعة الحال أن لا يضع هذه اللغات الثلاث على مستوى واحد ، لا لأن المساواة منافية للحق ، أو للأخلاق ، أو للذوق السليم ، بل يكفي — ما دمنا في عالم الفن — أن نقول إنها منافية للجمال •

هذا مع أن الأدب قد عرف كثيرا من القصصين الذين عنوا باللذة الحسية وتبجيدها ، ولكنك إذا دقت النظر وجدتهم لا يقصون الصورة الفجة لهذه اللذة ، بل قصدوا أمرين :

**الأول :** هو ارجاع هذه اللذة الحسية الى منابعها الأصلية الأولى التي تنعكس فيها رغبة الإنسان في التجدد وقدرة الطبيعة على هذا التجدد ، فالجسد في أغلب الأحوال رمز للأرض • أن خيال هؤلاء المؤلفين مفتون بالخلقة الأولى حين كان السائد على البشر ، والكون مفاهيم واحدة . أنها الخلقة الكبرى التي لم تتلوث بعد •

**والثاني :** هو الثورة على القيود والأغلال المصطنعة الزائفة المناققة التي قبلت هذه اللذة فأفسدتها وكبتتها وردت الإنسان مسخا يستحق الرثاء ومصابا بالمقد عجزا عن التمتع بحياته ، يخاف من انطلاق • هذا هو سبب إعجاب الأوروبيين بالزنوج وحسدكم لهم في رقصهم وغنائهم وتجردهم التام من كل حياء كاذب في العري والفريضة الجنسية •

ونسأل بعد هذه المقدمة ، ماذا كان موقف « نجيب » في ثلاثيته من هذه اللغات الثلاث ؟ لأن هذا الموقف من المسائل الفاضحة المحيرة في أدبه •

إن النظرة السطحية الأولى قد تتوهم أنه يسوى بينها ، بل قد تتوهم أن اللغة الحسية هي الأعلى مقاما ، ولكن الحقيقة لا تتجلى إلا اذا عالجنا هذه المسألة داخل إطار النمط الاستاتيكي الذي التزمته الثلاثية • وإنى أفرد هذا الفصل لبحث هذه الظاهرة التي أسميتها « الاستوائية » عنه نجيب ، ولأنني هذا الوهم الناجم من النظرة السطحية الأولى •

### الاستوائية

واضح أن غرض نجيب من ثلاثيته أن يقوم بعمل يشبه المسح الاجتماعي ، فهو لا يقتصر على سيرة فرد ، بل يتتبع من بداية الى نهاية ، وفي مصاحبة زمنية طويلة ، منتظمة متصلة — سيرة الأسرة كلها وهي تنقسم جيلا بعد جيل الى فروع عديدة •

والسؤال الأول يتعلق بحرية الفنان . فهل لنا أم ليس لنا الحق في أن نسأل لماذا اختار نجيب للدخول الى هذا الميدان الفسيح من بين أبوابه كلها الباب المكتوب فوقه « باب اللذة الحسية » . فالسيد عبد الجواد - عماد الرواية - هو مثل حي يجسم هذه اللذة ، انه أورثها أيضا ابنه الأكبر يس بصورة سافرة ، ولابنه الأصغر بصورة مستترة . وكان لا مفر أن يدور في فلكه نماذج بشرية كثيرة هي أيضا صورة مجسدة للذة الحسية ، وسقط ظلمهم على الرواية كلها حتى يخيل للقارئ انه ينقل كاهلها وينقل كاهل « نجيب » نفسه وهو ماض الى عمله الجليل ، وأعنى به هذا المسح الاجتماعي الذي يضم أيضا ثورة ١٩١٩ . ان السبب بين المظاهر والعلل ، والأسباب والنتائج وحوادث الرواية قد خضعت لهذا الظل حتى ليقال انه كاد يطغى عليها ويقسد صدقها ويصبح نوعا من الفروض الجدلية ليس من الممكن والمحتمل وقوعها عمليا في نظر الفن .

والجواب على هذا السؤال لا نزاع فيه . ان حرية الفنان ينبغي أن تظل مطلقة ، لا يغلقها ، فأولا لولا دخول « نجيب » من هذا الباب لما قامت الثلاثية ، ولكتب نجيب قصة أخرى مختلفة تمام الاختلاف ، وثانيا لأن المؤلف مقود بخبراته وتجاربه ، انه يحدثنا عن الشيء الذي يعرفه ، لا الذي يتوهمه ، وان كانت قدرة نجيب أو خبرته بالالوساط التي يتحدث عنها والتي ظل يتأملها بعين النسر بلا انفعال سنتين طويلة تفرض عليه اللجوء من هذا الباب فلا يحق لنا أن نعترض عليه .

ولكن النظرة السطحية الأولى كانت ترجو لنا شيئين : الأول أن لا يقدم لنا اللذة الحسية في صورتها الفجة ، بل أن يرفعها ويفلسفها كما فعل الكتاب الذين حدثتك عنهم ، وإذا لم يشأ أن يفعل هذا ، فعل الأقل لا يترك القارئ العادي يتوهم أن اللذات الثلاث هي عنده في مرتبة استثنائية . قد يقول معترض انه رسم في « فهمي » صورة قريبة من اللذة العقلية ، ورسم في « كمال » صورة قريبة من اللذة الروحية الساترة للذة الحسية ، وأن القارئ هو المكلف حينئذ بأن يوازن بين هذه اللذات الثلاث ويستخرج ما يشاء من العبر ، ولكن القارئ العادي من حقه أن ينتظر من نجيب أن يعينه ولو قليلا على هذا الانتباه - لا بالحكم والمواظ - لا بالتدخل المباشر والعياذ بالله - بل بشيء من المقابلة غير المقصودة بين الأضداد ومواجهتها بعضها لبعض ، أو التفريق غير المقصود أيضا بين النتائج بحيث تكون كل نتيجة هي الجزء الحق لكل لذة من الثلاث . وهذا القارئ معذور اذا حكم من النلاوة السطحية الأولى أن نجيب لم يفعل ذلك . ومعذور بالتالي أن يتوهم هذه الاستثنائية التي حدثتك عنها .



ان الجزء الاكبر من مقدمة الرواية غارق في اللذة الحسية ، وكان لا بد في عرضها واستخدام دلالتها من اللجوء الى الفاظ وجمل تعبر تعبيراً مباشراً ويؤمن كتابة عن هذه اللذة الحسية ، والتنبيه لهذه الألفاظ والجمل متوقف على درجة حساسية كل قارئ ، فانا واثق أن كثيراً من القراء لم ينتبهوا لها .

والشيء الثاني الذى كان القارئ ينتظره من « نجيب » - فى حكم النظرة السطحية الأولى - هو أن الخط الأفقى الذى سارت عليه الرواية ، وهو وليد التأمل بلا انفعال والمصاحبة الزمنية الطولية المتصلة المنتظمة ، كان ينبغى أن يقف عنده موضع ليتقلب فوراً الى خط رأسى يكون بمثابة المحور الذى يجب أن تدور عليه الرواية ، ان لم يكن كلها ففى الأقل الجانب الذى تضمنه هذا الموقف ، وأعنى به تلك اللحظة الرهيبة التى رضى فيها السيد عبد الجواد أن تكون عشيقته الراقصة العاملة زوجة لابنه ثم سيدة داره . لا مجال للمراوغة فى أن هذا الموقف هو الدمامة بعينها - والجمال ينفر بطبيعة الحال من هذه الدمامة اذا جاء بها المؤلف « على بلاطة » أو لو عاجلها على نفس المستوى الذى يعالج بها الجمال أو اللذات الأخرى التى تعلى ولا تهبط من قدر الانسان .

وقد يقول معترض ، ألم تذكر أنت بنفسك غلبة اللذة الحسية عندنا ؟ فما الذى فعله نجيب أكثر من تقديم هذه الحقيقة فى الشكل القصصى ؟ ولكنى أرد عليه بأن الفن ليس نقلاً فوتوغرافياً ، زنجيب سيد من يعلم هذا ، بل انه فى المحل الأول محدد للقيم الجمالية سواء بالطريق المباشر أو غير المباشر .

ان الثلاثية تذكرنا - فى تقسيمها للأبناء بين اللذات الثلاث - برواية « الاخوة كرامازوف » لستوفسكى . لقد ابتكر دستوفسكى هيكل روايته من عصارة قلبه وذهنه ، استمداداً من بيئته وتاريخ أمته ، من خصائص طبيعتها ومزاجها . وعلى بعد آلاف من الأميال وبعد عشرات من السنين ابتكر نجيب محفوظ هيكل روايته من عصارة قلبه وذهنه ، استمداداً من بيئته وتاريخ أمته ، من خصائص طبيعتها ومزاجها ، لا شأن له برواية دستوفسكى ولا أثر لها عليه ، ولكن تشييد الهيكل فى روسيا وفى مصر اقتضى فى كل من الروائين أن تسلك طريقاً يسمح للمؤلف بعرض الفروق بين أبطاله . فكان ديمترى عند دستوفسكى هو - بغير عمد - ياسين الى حد ما ، وكان كمال هو اليوشا الذى يعيش فى « قصر الشوق » ، وتكاد صورة الأب أن تنون متطابقة هنا وهناك فى اللذة الحسية ، وان كان السيد عبد الجواد شخصية محببة الى الناس ، والأب

عند دستوفسكى شخصية بغیضة كريمة • ولكن انظر ماذا فعل دستوفسكى لیدیتری ، انه جعل سقوطه من أثر استغراقه فی اللذة الحسية مأساة انسانية تهتز لها القلوب •

ولكن من الحق أن نغمض أعیننا عن وجود الدمامة • من حق الأدب الواقعی أو یتناولها ، وقد سبق للرومانتیکیة أن انتهت لها ، وغیل للناس أنها مجدتها ، ویمجدنا الکسندر دوماس الابن أنه كان فی المدرسة الثانوية یفیظ هو وزملاؤه أستاذهم الشیخ الجلیل الذی یدرس لهم الأدب الکلاسیکی بقولهم له آیا أستاذ ! الجلیل هذه الأيام هو الدمیم •

ولكن الرومانتیکیة فی الحقيقة وصلت للدمامة عن طریق هیامها بالخیال وتجواله فی سرادیب الانسان وكهوفه للكشف عن مخبأته ، ان لهفتها علی وصف الدمامة هی لهفة المکتشف الذی تقع عینه أول مرة علی منظر لم یسبق لأحد أن رآه أو لم یשא أحد أن یراه ، وكانت النظرة لا تخلو أحيانا كثيرة من رثاء ، ان الدمامة عند الرومانتیکی هی تشویه یشیر الرغبة فی معرفة سببه وسره وسماع أنینه ، أو عقدة تنازل المتأمل وتجنده أن یحلها • لقد انتفع كثير من مرضی النفوس بهذه الرخصة فدلقوا علی مؤلفاتهم قبح نفوسهم المتعقنة ، ولكن الذنب ذنبهم لا ذنبه الرومانتیکیة أو المذهب الواقعی الذی ورث نظرتها للدمامة وأضاف إليها النظرة التفسیریة التحلیلیة – أو النظرة المداعیة التی تمیل الی تخفیف وقع الدمامة بالفکاهة •

وكان لا بد فی معالجة الدمامة فی موقف السید عبد الجواد أن تكون محورا رئيسیا تدور علیه الروایة ، أو الجانب الذی یضم هذه الدمامة بحيث یمهد لها نجیب منذ أول الروایة ویجعلنا نحس بوسائله الفنية – اننا مقفون علیها ، فإذا قابلناها وجها لوجه خلق فینا بوسائله الفنية أيضا – هذا الاشتزاز الذی ینبغی أن یكون هو الجزاء الحق لهذه الدمامة • ولكن نجیب لم یعدل عن الخط الأقفى ، أى أنه لم یعدل عن الاستوائية •



اتقسام الفنانین الی نطین اثنین – استاتیکی ودينامیکی – لماذا ومن أين جئت بهذين الوصفین غیر المألوفین فی النقد الأدبی ؟

هذا سؤال أوجهه لنفسی • وجابتی علیه بسيطة لیس فیها ذرة واحدة من الفلسفة وزعم المزاعم ، انها اجابة قاریه یحب یطبعه أن

يبحث عن الانسان فى الفنان من وراء الأثير • وأن يحاول تفسير احساسه بهذا الانسان • وقد خيل الى بعد رحلة العمر اننى وقفت دائماً بازاء نوعين لا ثالث لهما •

النوع الأول : فنان تحس من اثره أنه يخوض معركة ، معركة مع أطماع النفس كالمتنبى والشريف الرضى - معركة مع مشكلة ، وقد تكون لغوية ، مثل المعرى فى لزومياته ، معركة فى ميدان القيم الروحية - الصراع بين الايمان والكفر ، بين الخير والشر ، بين الفضيلة والرذيلة ، مثل ديستوفسكى ، معركة من أجل الوصول الى الكمال التميزى الفنى وقهر المادة المستعصية التى يعمل بها الفنان - سواء أكانت الحجر أم الأنفاس أم الألوان أم الألفاظ - مثل بيتهوفن وميخائيل أنجيلو وذى الرمة • اننى أحس من آثار هذا النفر كله بوجه هو نتيجة اتقاد الانفعال ، انفعال قد يصل الى درجة العذاب المضى للروح ، هؤلاء هم المذنبون فى الفن ، يعملون وكأنما العرق يتصبب من جباههم ، وأعضابهم حثرتة ، والارهاق يوشك أن يجعل وجوههم تنطق بالمبوس والتجهم •

والنوع الثانى فنان نجا من هذا الانفعال ، اما بفضل الهام يهبط عليه من حيث لا يدرى - مثل موزار ، واما بفضل سيطرة عقلية عدتها التامل لا الانفعال ، انها تفضل وهي تخطو أن تشمر عن ساقها لثلاث تعلق ملابسها بالأشواك ، ثم تلوذ بالمرتفعات لتتظفر من بعيد والى أسفل ، انها قد تزدري الانفعال وتراه علامة على أن صاحبه لم يهتد بعد الى نفسه • • انه صنف لا يحب أن يخلق فى السماء ، وتكفيه متعة الأرض • هكذا أنشأ أبو تمام لنفسه فى أحضان اللغة معصلا كيميائيا ، يجد كل متعة فى أن يشق فى اللفظ والمعنى من الشعرة شعرتين •

بهذا الانشاق تولد وتنفد مباحجه • وهكذا عاش تورجنيف على حافة الأعاصير لادخالها ، حتى فى علاقاته الجنسية فضل على الزواج ومتاعبه أن يعيش عشيقا لزوجة صديق يتحمل هو مسئولية البيت وتربية الميال ووجع الصاع •

فالفصل هو الفرق فى الانفعال أو النجاة منه • وهذا التقسيم يظهر فى جميع المدارس والمذاهب الأدبية لأن مرده هو طبع الانسان الذى لازمه منذ مولده • ولم يكن قصدى أن أفضل نوعا على نوع ، بل ذكرت أكثر من مرة قيسا سبق أن كلا منهما قادر ، فى حدود إمكانياته

وخصائصه ، على بلوغ درجة الكمال فى التعبير الفنى • ورأيت أن أفضل وصف أطلقه على النوعين هو الديناميكية والاستاتيكية •

ولكن هذا الكلام لا نفع فيه الا لم يؤد الى منهج نستطيع أن نحدد به خصائص كل نوع من النوعين ، الخصائص اللصيقة به ، الدالة عليه ، فانها هى وحدها التى تعطى لنا التعليل الشامل الذى تندرج تحته كل الجزئيات فتكشف عن سرها وينبجى الغموض الذى يحيطها اذا تناولنا كل جزئية على حدة •

فلما أردت أن أنتقل من النظرية الى التطبيق ، فضلت أن أتمشئ بالأستاذ نجيب محفوظ لأنه معروف لدى القراء ، ولأنه - لحسن الحظ - انتقل من نمط الى نمط • وكان ينبغي لى أن أبدأ « باللص والكلاب » لأنها فى نظرى أروع مثال للنمط الديناميكي • ولكنى رأيت أن خصائص هذا النمط فى هذه القصة لن تتبين بجلء الا اذا قارنتها بأعماله السابقة التى يمكن وصفها بأنها هى الأخرى مثل فذ فى وضوحه للنمط الاستاتيكي ، فبدأت بها وجعلت ألف وأدور حول خصائص هذا النمط المعتمد على التأمل ، الهائم بالشكل المصايرى ، بالتتابع الزمنى على خط أفقى ، لا قفز الى الأمام أو الى الوراء ، لا أحلام •

فلما فعلت ذلك تكشفت أمامى دعائم أقيم عليها تعليل بعض الظواهر التى قد تخطئ النظرة السطحية فى فهمها اذا تناولتها مفتته هجزة ، واستبان - كما أرجو فيما رأيت - لماذا وجدنا فى هذا الأعمال ميلا الى التفاصيل الثانوية الدقيقة ، والى التقسيم الهندسى للفصول ، والى الازدواجية أى تكرار التجربة ، والى الاستوائية أى الوقوف موقف الحياد ازاء المثل التى يمتنعها أبطاله • فلولا درجتها فى نمط الاستاتيكي وتفسيرها به لخييل كما قلت للنظرة السطحية انها عيوب فى حين انها خصائص لهذا النمط ، هى التى تعينه ولا تصوقه على بلوغ حد الكمال فى التعبير الفنى داخل نطاق امكانيات هذا النمط ووسائله • والدليل على ذلك سيأتى بعد أن أفرغ من آخر هذه الخصائص ، أعنى لماذا يكتب نجيب حوار قصصه الواقعية بالفصحى لا بالعامية •

فهذه المسألة اذا عولجت وهى منفردة وفى حكم الجزئية المنفصلة قد تبدو للنظرة السطحية محيرة عند الحيرة • فليس بين كتابنا من يقارب نجيب فى فهمه الناقد للنظريات الأدبية وفى تطبيقه لها فى أعماله ، فكان من المنتظر من أيام الواقعية فى الأدب الحديث أن يكتب الحوار بالعامية ، فهذا شرط من شروط هذه المدرسة الواقعية • لأن الحوار عنصر هام فى تحديد الشخصية وإبعادها ومدى ثقافتها •• فيقولون ليس من

الصدق ولا من الواقع أن يتكلم الجاهل كالعالم ، وابن البلد كخريج الأزهر ، ومستخفق اخفاقا شديدا اذا نقيت في كلام نجيب محفوظ عن تحليل يرضيك : انظر مثلا حديثه مع الأستاذ فؤاد دواره في كتاب « عشرة أدباء يتحدثون » فقد سأله :

– يقول الأديب الانجليزي دزمونت استيوارت في مقال نشر له بمجلة « المجلة » ان التزامك للفصحى في كتابة الحوار مخل بمطلب الواقعية الذي يطمح فيه القراء الأجانب ولا يؤدي وظيفته الفنية في الرواية – وقرأت على لسانك مرة أن اللغة العامية مرض سيتخلص منه الشعب حين يرتقى .

#### فأجاب نجيب :

– فيما يتعلق بدزمونت استيوارت اعترف أنني لم أفهم اعتراضه مع أنني قد أفهمه اذا جاء من أديب عربي ، فالمقروض أن النص يترجم بما فيه من سرد وحوار الى لغة انجليزية واحدة – أما أني اعتبر العامية مرضا فهذا صحيح ، وهو مرض أساسه علم الدراسة ... الخ .

وقد ظلم نجيب دزمونه استيوارت لأن الناقد الانجليزي تكلم عن النص العربي لا عن ترجمته الى الانجليزية ، انه مستشرق يقرأ العربية ، فهو يطالب نجيب أن يكتب الحوار بالعامية في النص العربي سواء ترجم هذا النص أو لم يترجم ، لأن كتابة الحوار بالعامية من أهم مطالب المدرسة الواقعية في نظر هذا الناقد .

وانت ترى كذلك أن نجيب لم يفند بكلمة واحدة كذب الادعاء بأن الحوار العامي مخل بمطلب الواقعية ، وكنا نريد منه اجابة صريحة على هذا السؤال فيقول هل هو مخل أو غير مخل .

هذه المسألة المحيرة تتكشف على حقيقتها هي الأخرى في نظري اذا فسرناها بأنها من مستلزمات النمط الاستاتيكي ، فهذا النمط ناج – كما رأيت – من الانفعال ، والانفعال – أو القلق ان شئت – هو الذي يولد الاحساس بأن الفصحى غير مطابقة للصدق الذي يتطلبه المذهب الواقعي . فنظرة الاستاتيكي نظرة بانورامية ، من عل الى أسفل ، ومن بعيد ، بحيث لا ترى التشابك بالأيدي بين اللفظ الفصيح والعامي في محاولة كل منهما زحزحة الآخر للحلول محله حين يجيء دور الحوار . ان السيطرة العقلية في هذا النمط هي التي تزدرى أن تنشأ من الصراع بين اللفظين انفعال أو قلق . فلو كتب نجيب حوار الثلاثية بالعامية لتفككت أوصال النمط الاستاتيكي الذي تقوم عليه ولأصبح هذا الحوار العامي عيبا في الرواية .

لقد تحدثت عن هذه المسألة بعقلية أنصار المذهب الواقعي وطبقا لمطالبهم وشروطهم ، فهم المسئولون عن هذا التناقض بين المذهب والتطبيق في الثلاثية وغيرها من أعمال نجيب السابقة .

ولك أن تعترض وتقول لي ، لو صح منطقك هذا لقضى بأن يكتب نجيب حوار « اللص والكلاب » بالعامية لا بالفصحى كما فعل - وأظنك تشهد أن قيمتها قد زادت ولم تقل بكتابة هذا الحوار بالفصحى - وسأتولى الإجابة على هذا الاعتراض عندما يجرى دور الكلام عنها في موضعه .

أعود وأقول أنني حاولت وصف النمط الاستاتيكي عند نجيب وتقييمه ، وذكرت أكثر من مرة أنه قادر في حدود إمكانياته على بلوغ حد الكمال في التعبير الفني ، والدليل على ذلك أن نجيب نجح في خلق المجاورة الوجدانية بيننا وبين أبطاله . وقد بلغت هذه المجاورة عندي ذروتها في موقفين ، الأول : خروج الزوجة مطرودة من بيتها لهفوة بسيطة لا تستحق مثل هذه القسوة البليغة ثم ذهابها إلى أمها الضريرة ووصف اللقاء بين المسكينتين . والموقف الثاني : سير كمال وراء نعيش وهو لا يدري أنه يضم جثمان حبيبته . وأعترف أنني أحسست في الموقفين بغصة في حلقى وسخونة الدمع في عيني ، وما كان بكائي إلا رثاء لكل المظلومين وجميع النساء .

ترتيب الكلام كان يقتضيني بعد أن فرغت من وصف النمط الاستاتيكي عند نجيب محفوظ أن أمضي فاتتبع خصائصه عند أبي تمام وتورجنيف وبقية أضرابهما ، ثم أنتقل إلى النمط الديناميكي بإدنا من جديد بنجيب محفوظ في « اللص والكلاب » لأنها مثل فذ لهذا النمط ، ولكنني رأيت الكلام عن نجيب يحسن به أن لا ينقطع ، ليستقل به بحث متصل ، وحتى تزداد المقارنة بين النمطين عنده وضوحا ، ولذلك سأعدل عن المضي في تتبع خصائص النمط الاستاتيكي لأقفز إلى التحول عن الديناميكية في « اللص والكلاب » .

قرأنا لنجيب بعد الثلاثية روايته « أولاد حارتنا » وهي تأتي في اعتقادي في الأعمال التي سبقتي له ويخلد بفضلها اسمه ، فقد حقق بها ما عجز عنه غيره من الكتاب . حقق الأمل الذي كنا نتطلع إليه ، وهو ارتفاع الأدب عندنا إلى النظرة الشاملة والتفسير الفلسفي الموحد للبشرية جمعا ، ووضع تاريخ الإنسان كله في بوتقة واحدة ، فيعلو عما ألفناه إلى حد النخمة في الأدب الواقعي من وصف نفث من حياة أفراد في نطاق دلالات جزئية أو مؤقتة ، مرتبطة بزمان له أحكامه الذاتية ، وبمكان محدود لا يتكرر .

حقا اننا نستطيع أن نصل الى هذا المستوى عن طريق المحلية اذا علت بما هو عارض نسبي الى ما هو باق ومطلق ، وهذا نوع تهضمه أكثرية القراء ، لأنها تجد في الاطار المحل ما يفنيها عن تأمل الدلالة المختلفة وراءه .

ولا نجد قبل « اولاد حارتنا » رواية يرتفع فيها الأدب الى مثل هذه النظرة الشاملة وهذا التفسير الفلسفي الموحد للبشرية جمعاء ، لذلك كان فهمها على حقيقتها وادراك رموزها يتطلبان من القارئ حسا مرهفا وثقافة رفيعة . انها لم تحظ من النقاد بما تستحقه من العناية .

ومع ذلك فلم يحس عامة الناس بأنهم بازاء وجه جديد لنجيب محفوظ علقت نظرتهم بالحوادث وحدها . ومنهم من ظن أنها رواية واقعية بسبب جريانها في أحياء معروفة في القاهرة . فلما صدرت بعدها « اللص والكلاب » أحس الجميع - حتى القارئ غير المشتغل بالأدب والنقد - أن نجيب قد حدث له شيء يشبه « الميثامورفوز » أي أنه تحول من خلقته الى خلقه - وترجمة هذا القول عندي أنه انتقل من النمط الاستاتيكي الذي شرحته لك سابقا الى النمط الديناميكي الذي ساعدتك عنه .

أول خصائص النمط الديناميكي أنه وليد انفعال متقد . ويحسن بي أن أتريث هنا قليلا لأحدث عن حقيقة هذا الانفعال ومعنى خضوع المؤلف له . وقد نقل الينا كثير من الكتاب لحسن الحظ تجاربهم في هذا الصدد ، فقالوا ان فكرة القصة قد تنبثق في ذهن المؤلف فجأة - أو هكذا تبلى ، وان كانت في أحيان كثيرة خلاصة لتفكير طويل في خفية عن الوعي - ثم ما تكاد تنبثق حتى تصبح مثل الجذوة المشتعلة التي تحرق أعصاب المؤلف وتستأثر بكل انتباهه وتكاد تهز روحه وجسده هزا عنيفا . ويسير على من يخالط مثل هذا المؤلف في تلك اللحظات أن يدرك ما حدث له من رؤية قلقة واضطراب حركته وعدم استقراره وقلة صبره ، وغياب ذهنه . ويظل المؤلف على هذا الحال من الانفعال الى أن تتم الفكرة في ذهنه ، وتشكل وراء سحب من الغمام والضباب صورتها النهائية وأبعادها الحقيقية ونسبها الصادقة وواقعها الخاص بها الذي سيحل محل واقع الحياة ، يحس أن خلقها قد كملت وأن ولادتها قد تمت .

ويحذر هؤلاء المؤلفون اذا كنت من الكتاب وحدث لك ما حدث لهم أن تجلس من فورك وأنت ما تزال في حمة انفعالك لتكتب روايتك ، وأن تصب هذا الانفعال كما هو على الورق ، هذا هو عمل الفشيم ، لن يخرج من يده عمل صالح . بل ينصحونك أن لا تبدأ الكتابة الا وأنت

خاضع لسلطان ذهن بارد كل البرود ، ملم بكل دقائق هذا الانفعال  
وأسبابه وأعراضه ، ولكنه متحرر مترفع عن كل هذا ، لأن عمل المؤلف  
حين يبدأ يكتب هو في الحقيقة إزاحة للضباب والقيوم ستارا بعد ستار ،  
حتى يصل الى الصورة الكاملة التي كانت روحه تجسدها وتحبسها كما لها  
دون أن تتبين كل معالمها وملامحها ، الانفعال باق ولكنه منضبط ، ويحدث  
فصام قمي شخصية المؤلف فكانه رجلا ، واحد منفعل وآخر هادي يروي  
عنه .

والغريب أن بعض الكتاب يحس حينئذ أن اللغة تصبح كأنها  
مخلوق حي واعي ، فما يكاد يظهر على الورق لفظ حتى تراه يستأذن في  
الانصراف لشعوره بأنه ليس في محله ، أو بأنه مبهم ، ليستدعي اليك  
لفظا أصدق منه . وهذا يستدعي لفظا ثالثا أشد صدقا وهكذا دواليك  
حتى تقر اللغة بأنها بلغت الدرجة التي ترضاه لك من الصدق والوضوح  
وأن تراكيبها وتراثها القديم قد أوحى لك بكل ما عندها . وهذا الدور  
نستطيع أن نسميه بدور الصنعة ، فلا فن بدون صنعة .

فالألفاظ في النمط الديناميكي ليست مفلوطة العيار ، بل مقدرة  
بحكمة ، مختارة بعوي ليطابق جرسها موضعه من النغمة الجزئية وفي  
اللحن العام للأثر الأدبي . ولكنك مع ذلك تحس أن هذه الألفاظ تشع  
بحرارة شديدة .

وكان من حسن حظي أن شملت أفعال نجيب محفوظ بفكرة رواية  
« اللص والكلاب » وإن كنت لم أعرف ذلك إلا فيما بعد ، ففي أيام حوادث  
محمود أمين سليمان ، وهو سميد مهران في « اللص والكلاب » كنت  
ونجيب جارين في مصلحة الفنون ونخرج معا ، فكنت أسأله أحيانا  
ماذا تقرأ هذه الأيام وماذا يشغلك ، فكان يضحك في وجهي ، يقول لي -  
لا شغل ولا تفكير إلا في محمود أمين سليمان . وكنت في تلك الفترة إذا  
دخلت عليه مكتبه وجدته يذرعه جيئة وذهابا ، فكانني أوقظه من غيبوبة  
أو أردته من عالم مجهول الى عالمنا ، لو انطلق مفعج بجوارده لما أحس به ،  
يداه مقفودتان وراء ظهره ، رأسه مرتفع مائل للوراء ، وأفهم من صوته  
أن ريقه جاف ، لو نفرت على جسده لرن رنين قوس المنجد ، بين الحين والحين  
يرفى يده الى جبهته ويمسحها ، كأنه يزيل عرقا يهدهى حرارتها ، يخيل  
للنظرة الأولى أن وجهه صارم متجهم مأزوم ، ولكنه في الحقيقة وجه رجل  
« مستغرق في تفكير عميق مستحوذ عليه » طبعا لم يخبرني نجيب حينئذ  
أنه يؤلف « اللص والكلاب » فالمؤلفون يكرهون عادة الإفصاح عن الفكرة  
وهي ما تزال في دور التخمير ، بل يقول أندريه جيد انه اذا فعل ذلك



أحيانا وجد الفكرة في غاية البساطة والتفاهة حتى تحدثه نفسه بالعدول عن كتابتها . ما أشبهها بأغانينا حين ينشدنا المطرب بدون تخت مصاحب له . . هي دائما غاية البساطة والتفاهة .

نعم . بعد أن وصل نجيب لدروة الانفعال وحس الصورة الكامنة التي ولدت في أعماق أعماق روحه ، علما وأسلما نفسه لحكم الذهن البارد وحده ، الذهن المتحرر من الانفعال المترفع عنه ، ليحسن بناء عناصر الشكل الفني لروايته والتنسيق بينها .

ولعلك تذكر أنني قلت لك سابقا ان الأثر الديناميكي هو الذي يوحى بأن مؤلفه يخوض معركة مع أطماع النفس ، أو معركة من أجل الوصول الى الكمال الفني وقهر المادة المستحصية التي يعمل بها الفنان - الحجر أو الألوان أو الأنغام أو الألفاظ ، وأخيرا معركة في ميدان القيم الروحية ، أعنى الصراع بين الخير والشر ، والحق والباطل .

وأنا مؤمن ان نجيب لا يخوض معركة مع أطماع النفس ، تلك المعركة التي نحس بها في شعر المتنبي والشريف الرضي . في حديثه مع فؤاد دواره المنشور في كتابه « عشرة أدباء يتحدثون » يقول ان مطعمه الأجد في الحياة هو أن يتفرغ للانتاج الفني . بل تأملت كل الألم وتحسرت أشد التحسر حين فهمت من كلامه أنه بعد هذا الانتاج الضخم الذي كان يكفي عشر معشاره لكاتب غربي أن يصبح من كبار الأغنياء . فهمت أنه لا يزال مهموما بفكرة الاستقرار المالي ومواجهة المستقبل بثقة وإطمئنان . لا شك أن هذا الكلام قد بدر منه على غير إرادة في ساعة حلا فيها الحديث وصفا الجو فأنس الى محدثه فكشف له في لحظة خاطئة طرف ستار عن نفسه ، لأنه في مجالسه مع أخلص أصدقائه لا يتحدث أبدا عن المال مطالب عنده لأنها ترجع الى عهد الصبا - قد ضحى ويضحى الى اليوم بحقوقه المالية ، فالحياة والرفقة والقناعة والاعتزاز بالصدقة تشمل عند نجيب كل جري له وراء حقوقه .

ومنذ اليوم الذي قصد فيه أن يكون مؤلفا روائيسا أخلص وجهه للفن ، تاركا كل مطلب آخر دبر أذنه ووراء ظهره . . انما جعل همه الأوجد أن يجمع في يده كل الوسائل التي تعينه على الاجادة . من أجل فنه دخل كلية الآداب ودرس الموسيقى . من أجل فنه ألزم نفسه أن يلم الماما كاملا مستنثا الى دواصة شاملة مستفيضة للانتاج الأوربي سواء في الفلسفة أو الأدب أو النقد ، واشتغل موطئا في الحكومة ، فقع بكل منصب - ولو ضئيلا - شغله .

ليس في نجيب ذرة واحدة من طبائع الموظفين ، ليس في حياته كلها سعي وراء درجة أو علاوة أو افتتاح بريق السلطة أو أبهة المنصب ، ولا تستغرب اذا قلت لك انه - مع ذلك - موظف مثالي ، لم يحدث له أن تأخر عن الوصول الى مكتبه دقيقة واحدة بعد دقة الساعة معلنة الثامنة صباحا . كان هذا دأبه حتى وهو يشغل المنصب الرفيع كمدبر عام لمؤسسة دعم السينما . انه يفعل ذلك لأنه حريص على أداء واجبه وأن يكون قلوة لغيره - بل - وهذه هي الحقيقة - أن يبعد عن نفسه وجع الدماغ ليفرغ الى فنه .

وكنت اغتاط منه أشد الغيظ وأنا في مصلحة الفنون حين كان يقف اذا وقفت ولا يجلس الا اذا جلست فأقول له معاتبا : متى تفض هذه السيرة وهذا التزمّت وتعاملتي معاملة الأصدقاء ؟ لم أفلح في زحزحته عن مسلكه ولو قيد أنملة . وظل هذا دأبه معي حتى في نواته الخاصة في سطح مقهى الأوبرا - ما أكاد أصل حتى يقف ويترك لي مقعده ويتخلّى عن الحديث . ولم أدفع مرة ثمن المشروب من جيبى . كنت أتمنى أن يهفو هفوة واحدة لأحس أن الكلفة بيننا قد سقطت وبخاصة وهو يرانى أفضى اليه بكل أسرارى ، واذا جلست معه هشتت له وتركت نفسى على سجيتهما وقلت ما قلت غير محتشم .

لو كان مكانه موظف آخر للملأ الدنيا صراخا ونعيقا وشكوى واحتجاجا حين انتقل من منصب المدير العام لمؤسسة دعم السينما الى منصب ليس لاسمه هذا المسمى ، منصب الحبير الذى « يستشار » ولا يأمر . . أما نجيب فقد فرح أشد الفرح كأنه كسب « لوترية » أو رأى ليلة القدر ، وقبل يده ظهرا لبطن . . لأنه لا يريد الا أن يتفرغ لفنه ، أما كل هذه المظاهر التافهة فانه يتركها لغيره من المشغولين بأطماع الدنيا ، الهائمين بمحد المناصب الرفيعة .

وحين نؤرخ لنجيب محفوظ فينبغي أن نفرس على هذا الضوء لماذا قبل أحيانا أن يكتب اسمه على سيناريو من تأليفه ثم امتدت له يد المنتج بالتعديل والتحويل طبقا للمفهوم السخيف للسينما عنده . فعل نجيب هذا ليضمن لنفسه أولا وقبل كل شيء أن يتفرغ للأدب الرفيع وهو هادئ النفس خالى البال .

وحين ندرس « اللص والكلاب » سنلاحظ أنه أيضا لا يخوض معركة مع الكمال الفنى وقهر المادة المستعصية ، بل كانت معركة في ميدان القيم الروحية .

« اللص والكلاب » أنموذج عبقرى فذ لهذا النمط الذى أسميته تجاوزاً بالنمط الديناميكي لأنه وليد الانفعال ، جاوز به نجيب محفوظ حد الكمال فى التعبير الفنى ، كما جاوز أيضاً عن طريق نمطه السابق الذى أسميته من قبيل المقابلة بين التضداد بالنمط الاستاتيكي ، وكانت الثلاثية هى أنموذجه العبقرى الفذ فى الأخرى .

و « اللص والكلاب » تكشف عن خصائص هذا النمط الديناميكي ما هى . على تقيض خصائص النمط الاستاتيكي كما عرضتها عليك فيما سبق .

### العنوان = الانفعال

الانفعال ياد فى العنوان . انه متدلق فى أول كلمة يطالعها القارئ . خرجنا هنا عن استخدام أسماء أحياء ومساکن جامدة توحي بالبناء الميمارى ولا تتم عن الموضوع ، ، أما فى « اللص والكلاب » فتحمس من العنوان ذاته أنك مهياً لخوض صراع عنيف ، وتجد فيه خلاصة رموز العمل كلها ، فورا كل كلمة من الكلمتين أكثر من معنى واحد محتمل .

### الشكل والمضمون

ليس هناك فرق أكبر من الفرق بين حجم « اللص والكلاب » وحجم الثلاثية . انك تضع الأولى فى جيبك ، ولا بد لك من حمل الثانية فى حقيبة سفر . والحجم الصغير هو الذى أغرى بعض النقاد - وكنت أنا بينهم - على المسارعة الى القول بانها قصة قصيرة مطولة ، وفضل أنور المعداوى حين التفت الى تعدد شخصياتها وتشابك خيوط أحداثها إن يصفها بأنها رواية قصيرة من هذا النوع المسمى « بالنوفيل » أو « النوفيليت » ، والسبب فى اختلاف الحجين لا يرجع فحسب الى أن الثلاثية مرتبطة بطبيعة الحال بما قصصت اليه من وصف شخصيات جمة - بلغت نحواً من ٥٥ شخصية - فى منشئها ونموها وتطورها على مدار حقبة طويلة من الزمن ، وأن عمود « اللص والكلاب » هو اعتصار حادثة صغيرة محددة بأيام قليلة لاستخراج ما يكمن فيها من دلالات عميقة كبيرة ، بل يرجع السبب قبل كل شئ - فيها أعتقد - الى أن « اللص والكلاب » هى وليدة الانفعال ، وأثره المستهلك له هو شدة التوهج ، لا تنقل عمره بين اتقاد بعث متصل وذبول مستعمل ، هبات للمنفعل أن « يلت ويعجن » ليس هنا أقل اهتمام بالتفاصيل الدقيقة بل تكاد تكون كلها محنوفة . هنا تحرر من الخضوع لمنطق ترقب الحوادث فى

السرد بعضها اثر بعض ، ليس هنا مصاحبة زمنية في خط أفقى متصل من أول نقطة في البداية الى آخر نقطة في نهاية النهاية ، يمشى القارى معها الهوينى ، لا يمتنع عليه أن يترى بين الحين والحين ( سواء وصل الى آخر الفصل أم لم يصل ) ثم يعاود السير فلا يضيره هذا التوقف .

أما فى « اللص والكلاب » فانت مع مؤلف منفعل ، اذا أمسك بيده المؤرقة يدك فمحال أن لا يسرى اليك انفعاله ، وأن لا ينفذ الى أعماق قلبك ، محال أن تتخلى عنه الا بعد أن تفرغ من خطف مشواره ، التريث ممتنع ، انه يجرى بك فتلهت ، لا تشكو من اللهثان بل تطلب منه المزيد فانت تعلم أنك بعد الوصول ستحصى بهذا الخدر اللذيذ الذى يعقب اسقاط كل عواطفك على العمل الذى قاذك .. أنت مع مؤلف لا يجرى فحسب ، بل يقفز أيضا ، يقفز بك من الحاضر ، فيقفز اما من الماضى الى المستقبل ، واما من المستقبل الى الماضى . أنت لا تملك الا أن تستسلم له فى متعة لذبة وهو يجمع لك بين رؤية البقطة ورؤية المنام ، صدق الدلالة فيهما واحد ، فلا مجال لك لأن تنتبه أنك تنتقل من عالم الى عالم ، بل يخيل اليك أن الحلم هو الحقيقة ، وأن الحقيقة هى مجرد حلم . هذه هى قدرة الأعمال الرمزية البارة على خلط الزمن ومجالات الشعور فى عجيبة واحدة .

وقد سبق لى فى مجلة « المجلة » أن عبرت عن اعجابى الشديد بقدرة نجيب الفائقة وحسن توفيقه فى اختيار الموقع الذى ينقطع فيه حديث الحاضر لينتقل الى حديث الماضى ، فالزمن ليس خيطا واحدا ينسلك عليه الحاضر أو الماضى ، بل هو عدة خيوط تجرى معا فى صف واحد ، تتقابل وتشابك ثم تنفك وتتباعد لتعود مرة أخرى الى الالتقاء وهكذا دواليك . كما تحدثت فى المقال ذاته - فيما أذكر - عن براعته الفذة فى اختيار أداة الايصال التى تناسب الموقع ، فهو ينتقل بأحكام من السرد الى فئات من الحوار الى المنولوج الداخلى فلا تحس - بفضل هذا الاحكام - الا أن الحديث كله من معين واحد ، لا فرق بين ضمير القائب وضمير المتكلم . هذا هو خلد الفن الذى لا يظهر به الا صدقه ويتجلى جماله ويتم رسالته .

ومع أننى قرأت « اللص والكلاب » بانتباه شديد الا أننى أحسست بعد الفراغ منها أننى لم أستوعبها . وأننى فى حاجة لأن أقرأها مرة أخرى وأنا أمشى وحيدى تريت كما شاء عند كل نبضة من نبضاتها لاستمتع من الثلاثية لم أجدنى قادرا على قراءتها من جديد الا اذا أردت أن أمتنع مرة أخرى بنتيجة كمال لغفسه ابان أزمتة الروحية ، فهى أنشودة شعرية فلسفية عيقة بلغ بها نجيب قمة الغنائية وقمة المأساة ،

أو إذا أردت أن أكتب بحثا عن الاغنية في عصر الثلاثية فانها تتضمن منها ذخيرة غنية لعل كثيرا من الناس لم ينتبهوا اليها .

وليس السبب في عزوفى عن القراءة الثانية للثلاثية هو طولها فحسب ، بل لأننى أيضا أجدها فيها تقاريا في الوزن بين الحادثة ودلائها . انه اعتدال يقاس بضبط مؤلف متأمل صبور غير متفعل . ليس فى الثلاثية فائض يهرب من بين يديك فى القراءة الأولى ، أما فى « اللص والكلاب » فالدلالة أضخم بكثير من الحادثة ، الحادثة مجرد تكة يتغذها نجيب لعرض فلسفته ونظراته للحياة ، للكشف عن التباين والاختلاف بين القيم فى ذاتها وفى حكم الناس ، عن الصراع بين الحق والباطل . بين الخير والشر ، بين المؤقت والأبدى . عن التضاد بين النية والعمل . والوجه والقناع ، عن الصراع بين الفرد وذاته ، وبينه وبين المجتمع . عن الفروق بين لغة أهل الدنيا ولغة أهل الآخرة .

قد نجد فى الثلاثية تفصيلا للتفصيل ، أما فى « اللص والكلاب » فلا نجد الا خلاصة الخلاصة ، الأقوال المقتضبة التى ينطق بها الشيخ الجنيدى وكأنها نبوءات « أوراكل » فى معبد اغريقى ، هي خلاصة لأطنان من كتب التصوف ، وتلك الصور القليلة العابرة التى بدت لنا فيها « نور » هي خلاصة لحياة بائمة هوى من ساعة انزلاقها الى ساعة تحطمها . الشيخ على الجنيدى ونورهما القطبان اللذان يتخبط سعيه مهوان بين جذبيهما . وهذا التلخيص هو الذى يجعلك قادرا على أن ترسم فى ذهنك للتصوف وبائمة الهوى فى « اللص والكلاب » صورة لا تقل ، بل قد تزيد وضوحا ، عن صورة احدى الشخصيات الرئيسية فى الثلاثية رغم أن نجيب قد وصفها بتفصيل شديد .

وليس التلخيص فى « اللص والكلاب » وقفا على وصف الشخصيات ، بل يشمل أيضا وصف الأماكن ، كالقهوة ومنزل نور ، انها هي الأخرى بسبب هذا التلخيص أشد وضوحا للقارىء مما لو عمد المؤلف الى رسمها بدقة وتفصيل .

لن يخرج أدبنا القصصى عن رتابته وسطوعيته الا اذا ارتكز على مثل هذا التلخيص الذى تفيض بفضلته الدلالة فيه على الحادثة . فهذا الفائض هو المجال الذى تتجلى فيه للمؤلف نظرة فلسفية ترفع الحفوة الى مقام التعبير الفنى المخلف لأثر صادق وعميق .

وقد أحسن نجيب حين اقتبس للمعالجة حادثة روتها الصحف ، مبقيا على ما يهيم فيها من ملامح ظاهرة ، وقد يخيل للمتسرع أن هذا الاقتباس قيده يقلل من فضل المؤلف ويقل يديه ويضعفه لتسلسل

مفروض عليه من الخارج . ولكن العكس هو الصحيح ، فان التجاء المؤلف الى هذا القيد هو نجاة له من الاضطرار الى فبركة حادثة وهمية ، ليستبقى كل قوته وحريته وانطلاقه للمعالجة الفنية والكشف عن الدلالة . وقديما قال جوته « الفن هو وضع نبيذ قديم في قنينات جديدة » . هذا القيد الذى يجعل حياتنا الواقعية تزداد غنى حتى تبصر الدلالة التى قد لا نراها من وراء الحادثة .

### اللفظة :

فى النمط الاستاتيكي تحتفظ اللفاظ فى أغلب الأحوال بهيئتها وجمودها التى نجدها عليها فى القاموس - ولأن نظرة المؤلف للصور المتأمل غير المنفصل مصوبة من عن فقد قلت احتمالات الصراع بين اللفاظ وساغ استعمال القصصى فى الحوار بدل العامة فى الثلاثية مع أنها من المذهب الواقعى .

أما فى النمط الديناميكي - بشهادة « اللص والكلاب » - هناك تحس - بسبب انفعال المؤلف - أو اللفاظ قد انصهرت فى الأخرى فى بوتقة ، فأصبحت الصلة بعيدة بينها وبين هيئتها فى القاموس ، اكتسبت شحنات وأطرافاً عديدة لم تكن تظن أنها قادرة عليها - ألفاظ مجنحة منطلقة استثيرت من جمودها ومهاجمها ، قامت تنفض عنها التراب ليسب فيها عنوان الحياة - لا عجب أن تلاقى منها الضدان لأول مرة فى عمرها . وأن كثر التشبيه البارع فى « اللص والكلاب » ، وجمع هذا التشبيه بين المعنويات والماديات - وتقبل شهادة رجل مستهام ومهتم بكثرة اعتماده فى الوصف على التشبيه اذا قال لك ان « اللص والكلاب » قد بلغت فيه قمة لم ترق اليها قصة أخرى - حتى ولا قصة « السمان والخريف » التى كتبها نجيب نفسه بعد « اللص والكلاب » .

واذا انصهرت اللفاظ فى بوتقة واحدة تضاءلت الفروق بين العامة والقصصى - ليست العبرة هنا باللفظ ، بل بشحناته - ومن أجل هذا ساغ أيضاً فى « اللص والكلاب » استعمال القصصى بدل العامة فى الحوار . ظاهرة واحدة نجدها فى كل أعمال نجيب محفوظ ولكننا نصل إليها من طريقين مختلفين كل الاختلاف كما رأيت .

اننى واثق أن « اللص والكلاب » هى أصلح قصة عندنا للترجمة الى اللغات الأجنبية . أنها ستتهز القارىء الأجنبى مرها لنا نحن فى مصر . فرغت جمعيتى - أو كادت - من الكلام عن نجيب محفوظ ، ولعل لم

أختير لكل موضع ما يستحقه من اجمال أو تفضيل . كل الذي أعلمه  
أننى قلت بأخلاص ما عندى ، وأجرى على الله .

وسأعود البحث على مهل فى فرصة أخرى أرجو أن تكون قريبة .

تشهد بعض الاعترافات أن العمل الفنى فى أغلب أحواله يولد كله  
بغير انقسام بين شكله وموضوعه فى لحظة اشراق ، تبعثها أحيانا جملة  
عابرة تلقطها الأذن وسط الحديث ، أو استبداد طارئ بلا علة ظاهرة  
لذكرى قديمة طواها النسيان كذبا ، أو اعتدال مفاجئ - فضل الفكر  
المتعمد فيه غير واضح - لمرئيات نفسية موجبة غير مترابطة ولكن هذه  
الصورة الفاضحة البنائية الأولى تستلهمها بعد ذلك تجارب الفنان وثقافته  
وطاقاته الروحية والعقلية لتنفى عنها اللغو الباطل وتستبقى لها الجوهر  
الدال ولتضفى عليها صفة الجمال الفنى المستمدة من المطابقة بين الشكل  
والموضوع هذه هى مرحلة الصنعة ، ومن المسلم به أن لا فن بلا صنعة  
وأن لكل فن صنعته ، وقد يحىء الشكل عن غير وعى لأنه داخل أيضا  
فى نطاق لحظة الاشراق وقد ينبىء عن وعى هو فى الحقيقة غير خلاق بل  
هو بمجرد كاشف للعناصر الأصلية المتبقية فى غموض الصورة الأولى  
فاذا ظن الفنان أنه يخلق الشكل كان عليه أن يخفى عنا قرون صنعته .

وفى قصة « النص والكلاب » للاستاذ نجيب محفوظ صنعة مختبئة  
بارعة ، تكاد يتفرد صاحبها بمستواها الرفيع ، وليس غرض كلمتى هذه  
أن أبحث هل هى صنعة عن وعى أو عن غير وعى ولكن سأقصرها على بيان  
دلائل إعجاز هذه الصنعة .

تسير هذه القصة القصيرة الطويلة على خطين : خط تبدأ به يتقدم  
بنا الى الأمام ، فيه نمو حوادث القصة منذ خروج سميد مهران من السجن  
الى ساعة مصرعه ، وخط آخر يثنى به ، يسعى بنا الى الوراء ، وهو رواية  
سيرته الماضية منذ صباه الى اللحظة التى تقابله فيها لأول مرة ، خطان  
يجريان جنباً الى جنب ، يتقابلان أحيانا ثم يتفصلان وليس الا كما صنع  
« نجيب » يستقيم لهما الجرى معا والالتقاء والانفصال ، انه لا يجمع  
بين الخطين الا فى تمام اللحظة المناسبة لا يتقدم أو يتأخر عنها قيد شعرة  
وتمام اللحظة المناسبة يجعلها عنما يبلغ جانب من جوانب المأساة ذروة  
الاتقاد بحيث لا يتسنى الهبوط الا بفضل التقاء الخطين من جديد فالقصة  
سلسلة من شهادات متتالية نتيجة لهبوط اثر صعود .

بسبب هذين الخطين يعيش بطل القصة أمامنا فى حاضره وماضيه .  
فلسنا فى حاجة الى من ينبهنا الى ترتيب الزمن ، أو أننا ننتقل من خط  
الى خط فالذكريات تروى بصيغة الفعل المضارع .

والظاهر أن « نجيب » خفى أن يشق على القارئ المتعب فهم كيف يجمع اللحظة الواحدة بين الماضي والحاضر فسمح لنفسه أن يهدد للانتقال أحيانا بعبارة موجزة مثل « وعادت الذكريات » ولو حذف هذه الروابط الهينة لخيّل لنا أن طريقته هي طريقة آرثر ميللر فى « موت بائع جوال » إذ يختلط فيها الحاضر بالماضى بلا فواصل .

ولو كانت « اللص والكلاب » من صنعة كاتب مبتدىء لما أقامها الا على خط منطقي واحد يتسع خطو الزمن فى سيره من الطفولة الى الموت ، فلا يكون فى القصة حاجة لاسترجاع الذكريات بعد أن تكون قد رويت ساعة وقوع حوادثها .

ويتسع المجال حينئذ لكثير من التفاصيل الثانوية ولكن بدء القصة على يد الصانع الماهر فى نقطة تقع وسط العمر عند فاصل بين عهدين ثم أقامتها على خطين هو الذى جعلها تبلغ بنا قمة المأساة بفضل تناقض غير مفصح عنه بين الأمل فى صورة حاضر له جمال حلم سرمدى وبين اليوم فى صورة كابوس يصيب الزمن بالشلل ومن الفجيرة أن اليقظة التى انتهت بها الكابوس لم تكن الا الموت .

وبفضل الخطين تجردت القصة من التفاصيل الثانوية لأن رواية الماضى فى صورة ذكريات لا تبقى له الا الجوهر ، لذلك كانت « اللص والكلاب » أول قصة فى نظرى يكتبها نجيب محفوظ بنبض ديناميكى جعلنا نفكر له اسبابه القديم .

لا عجب والقصة يلفها جو ديناميكى درامى أن جاءت الفاعلها منصهرة ، غنية بشحنات متفجرة ، وتوالت تشبيهات مجنونة تشترك فيها العين التى رأت والقلب الذى فطن ولم ير ، التفاصيل على قلتها قد ذابت إذ تراجعت الى الوراء ، العبرة هو هذا العهد المنبسط من مأساة متقدة داخل نفس ، فكان من تمام براعة الصنعة أن يجعل المؤلف حوادثها تقع فى عز الصيف ، فى شهر يوليو المتقد .

ولكن جريان القصة على خطين وإن خدم أغراض المؤلف من ناحية فقد أضربها من ناحية أخرى ، فسخافة المنطق لا تمنى بغير عقاب ، فقد رأيت الأمل عاد الينا بفضل الذكريات فى صورة حلم جميل وفى الأمل الذى جرت به هذه الذكريات الى اليوم حكاية لقاء سعيد مهران ابن البواب بنبوية خادم الست التركية ، فلو وصفت القصة هذا اللقاء وقت وقوعه بصيغة الحاضر على لسان سعيد لرؤية فتى غير متعلم يتربص فتاة يسببه عنها مفاتن الجسد . ولكن هذا لم يحدث إذ استتبع جر الأمل الى اليوم تصويره كما رأيت فى صورة حلم جميل ، وقد تينا قالوا : الماضى مهما



كان مرا فهو حلو . فما بالك بماضى كله حلو ، وبسبب هذا الحلم أصبح سعيد مهران من فحول شعراء الرومانسية الموهوبين - كما يقال - بحب الروح للروح . وقال سعيد في حبيبته قصائد مثورة تبهرننا بروعة جمالها تنسينا أن نسال ، أهذا كله مطابق لطاقت سعيد مهران في صباه ؟

لن يأتى الشك الا بعد هدوء النفس عند الفراغ من قراءة القصة . شك بأن « نجيب » يتكلم بلسان سعيد مهران ، بأنه يكرر قصة حب كمال في الثلاثية وليس في أدبنا الحديث مأساة تماثل سير كمال في جنازة حبيبته وهو لا يعلم أنها هي صاحبة النعش . هذا هو الحب الرومانسى الذى يصلحنا به « نجيب » كلما ضيقنا ذرعاً بفلهو فى وصف الحب المعتمد على الفريضة الجنسية وحدها ، ولكننا اذا اقتنعنا بهذا الحب من كمال خريج المدارس العليا فمن المسير أن تقتنع به من فتى غير متعلم - هو سعيد مهران ابن البواب .

ومن دلائل اعجاز الصنعة أيضاً أن سعيد مهران : الرصاصه الطائشة ، الذى لم يعرف لنفسه وضماً ولا موضعاً ولا غاية قد تجل اضطرابه فى أتم صورة بفضل حيلة لجأ اليها نجيب محفوظ - وعى جعله يضطرب ويدور بين قطبين شيخ ثباته ناجم من تصوفه وفتاة موسم ثباتها ناجم من البذل بالتضحيو والوفاء ، بالحب والحنان ، ان لم يجد سعيد لدى الشيخ الا راحة لجسده دون روحه فانه لم يجد حلاً علمياً لمشاكله . أما اليد الممتدة اليه بالحب والحنان فقد أدار ظهره لوصيتها ثم لم يعرف قيمتها ويتحسر عليها الا بعد أن ابتلع خضم الحياة هذه الفتاة المسكينة بل لا نعرف أمانت هي أم لم تمت .

لا القطب السلبى نفعه ولا القطب الموجب تملك قلبه - وكذلك يجعلنا نجيب محفوظ نشعر بالوحدة القاتلة التى يعانىها سعيد مهران . وحدة تمثل أيضاً - وهذا هو اعجاز الصنعة أيضاً - فى انحباسه أياها فى بيت يطل على الصحراء . الصحراء بقبورها تكاد تدخل ضمن أبطال القصة باعتبارها الستار الكبير الذى تنعكس عليه مشاعر الضياع والوحدة والعلم والسراب .

ثم انظر لنثره عن عمد للفظ الكلاب بمعناه المادى والمنوى فى ثنايا القصة ليصبح هذا اللفظ هو علامة نمطها الموسيقى ان لم يكن لجنها الأساسى .

هذه الكلمة قاصرة على الصنعة وحدها ، ولكنى لا أحب أن أختمها دون أن أشيد ببراعة نجيب محفوظ وشدة أمانته فى عمله وإخلاصه له - فهو لا يهجم على أمر دون أن يتخذ له عدته ، حتى فى رسم

الشخصيات الثانوية ، واني والله لاثار كيف استطاع أن يستخرج من كتب التصوف المطولة هذه الخلاصة البديعة التي أجراها على لسان الشيخ وجعلها مطابقة لحوادث القصة ، ولا كيف استطاع أن ينفذ الى قلب فتاة مومس قدمت من الصعيد ويقول لنا ان أباه عمدة ، كل كلمة أو حركة منها تصور مجللة بالصنع ، ولا كيف يجيد الرسم الطبوغرافي للأحياء والأمكنة فتحس بها احساساً شديداً رغم أن وصفها جاء في عبارات موجزة ان قدرته على البصر والابصار خارقة حتى لثأخذني رجفة كلما تصورت حال أدب القصة عندنا لو لم نسمع بفن نجيب محفوظ .

قلت لنجيب محفوظ : أعتنك على شجاعتك الكبيرة في « المايا » سواء وأنت تتحدث عن نفسك وعلاقاتك بصراحة غير مألوفة أو وأنت تجهر بأراء عن أشخاص من معاصريك يعتنقها غيرك أيضاً ، ولكنه يتكتمها أو لا يتبادلها الا حيساً . هي عندك أحكام شريفة لأنك ملكك الشجاعة ، وهي عنده ، لأنه لم يملكها ، غيبة مرذولة ، مع أن المنطوق واحد .

ان الشجاعة التي أبدلها توفيق الحكيم في « سجن العمر » وهو يتحدث عن والديه قد تجاوزها « نجيب » بمراحل بعيدة لأنه تحدث عن نفسه وهو ما لم يفعله توفيق ، هربا من وجع الدماغ .

ربما هي المرة الأولى التي يزعج فيها نجيب بعض هذه الأسرار التي يحيط بها حياته ، لذلك فإن « المايا » ستكون أهم أعماله التي سيرجع اليها الباحثون في المستقبل في محاولتهم تعرف ملامحه ، لعله فعل ذلك لأن رقعة الماضي امتلأت الآن وراه أكثر من ذي قبل بحكم تقدمه في السن ، فخلصته من شبكة القدم والطريق واللمظة ، والأقر المباشر ، حررت النظرة والحكم ، أو بلغ مكانة يجد في ارتفاعها وقايتها ، أيا كان السبب فإن شجاعته في التحدث عن نفسه وعلاقاته دعوة جاءت في أوانها تفتح نوافذ في أعمال الأدباء لمزيد من الصراحة حتى يتبدد ما يخيم على انتاجنا من تزمت قاس أو تحلل سقيم ، عسى أن يكون المطلب الفني في الحقبة التي نمر بها الآن هو : الصراحة والمزيد من الصراحة .

وحين يكتب تاريخ الأدب في عصرنا الحديث فلا بد أن يقال ان « نجيب » يكاد ينفرد من بين أترابه بأنه هو الذي برهن على هذه الشجاعة الناجمة عن حرصه على أداء واجبه ، واجب الفنان نحو وطنه وشعبه ، فلم يمتزل ، ولم يصمت ، بل قال ما يريد قوله ولا ضير عليه اذا كان قد قاله بالرمز ، فالرمز اذا وضع فقد حقق الغرض وتساوى مع الإفصاح . واذا لم يتضح فانه يذكر القارئ بقول الضفدع للحكيم ، فيكون الإبهام أشد من الرمز الفصيح قدرة على الإشارة للملل الضاغطة . انه منذ

« القاهرة الجديد » لم يتخل عن الالتزام واعتناق قضايا الشعب الكادح والدفاع عن حقوقه وعن حرية الرأي والكلمة .

هذا الدفاع السياسى فى صميمه مصحوب بتعطش شديد لارتفاع لواء الاستقامة الخلقية ، فاستطردت قائلا لنجيب : قد هالنى عند الأوغاد فى « المرايا » أصارحك بأننى أحسست بشئ من الانزعاج وكنت أمتحن نفسى لأتبين هل تلوثت أنا أيضا وجرفنى التيار .

بهذا التعطش للاستقامة الخلقية فى مجتمعنا - لتساير الاستقامة السياسية - أفسر الحاج « نجيب » على تقديم صور عديدة من الانهيار الخلقى وفضيحتها ، انه بهذا التفسير لا يفعل ذلك تشاؤما أو تلذذا أو اتباعا للمذهب « الكلبى » ، بل من شدة ألمه وعذابه لما يرى من حوله ، تستطيع أن تقول ان « نجيب » أشبه كتابنا عشقا للحياة وعذابا بالناس فى وقت واحد . وهذا نوع من التمزق محمود للأديب ، سنلاحظ فى « المرايا » بشئ من الدهشة أن الذين يتحطمون هم الشرفاء ، أما الذين يصعدون من أسفل الأسفل الى القمة فهم الأوغاد !!

وقلت لنجيب :

— خشيت أن تأتى صورك فى « المرايا » كأنها نقل مسطرة من واقع الحياة ، لأنك هنا تنقل من واقع الحياة باعتراك ، وخشيت أن يكون كل اثرها كآثر الحكم والمواظب التى ترويه منا الاستعمار الساذج بتقديم أمثلة ساذجة على تقلب الخطوط فى الدنيا ، فالخلاف عندى هو هذه الهزة المأسوية التى لا بد أن تنتقل من الموضوع الى الكتب ، ثم من الكتاب الى القارئ ، والفرق شاسع بين هذه الهزة والاستعمار ، كالفرق بين القصة والحفوة ، بين القصة ومحضر بوليس .

واعترفت لنجيب أننى احتجت أحيانا الى قراءة النص مرة ثانية لكى أحس بهذه الهزة فيه فتزول عني خشيتى المبدئية ، ودس هذه الهزة تحت السطور هو قمة الفن . اذا لم يحس بها بعض القراء البلداء أو المتسرعين فليس الذنب ذنب « نجيب » بل ذنبهم .

قرأنا الآن عشرين صورة تقريبا ، تمامها خمس وأربعون ننتظر البقية بفارغ صبر ، نلاحظ من الآن أن الصور منفردة وأن اللقاء بينها عارض ويكاد يشبه الصدفة البحتة فتعمل لها قليلا ، ومع ذلك فنحن من الآن — يا لقدرة « نجيب » الفارقة — نحس بأن الصور متداخلة فى تعشيق كالماوازيك لتقدم لنا فى النهاية لوحة كاملة للمجتمع المصرى فى الفترة الأخيرة .

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33	34	35	36	37	38	39	40	41	42	43	44	45	46	47	48	49	50	51	52	53	54	55	56	57	58	59	60	61	62	63	64	65	66	67	68	69	70	71	72	73	74	75	76	77	78	79	80	81	82	83	84	85	86	87	88	89	90	91	92	93	94	95	96	97	98	99	100	101	102	103	104	105	106	107	108	109	110	111	112	113	114	115	116	117	118	119	120	121	122	123	124	125	126	127	128	129	130	131	132	133	134	135	136	137	138	139	140	141	142	143	144	145	146	147	148	149	150	151	152	153	154	155	156	157	158	159	160	161	162	163	164	165	166	167	168	169	170	171	172	173	174	175	176	177	178	179	180	181	182	183	184	185	186	187	188	189	190	191	192	193	194	195	196	197	198	199	200	201	202	203	204	205	206	207	208	209	210	211	212	213	214	215	216	217	218	219	220	221	222	223	224	225	226	227	228	229	230	231	232	233	234	235	236	237	238	239	240	241	242	243	244	245	246	247	248	249	250	251	252	253	254	255	256	257	258	259	260	261	262	263	264	265	266	267	268	269	270	271	272	273	274	275	276	277	278	279	280	281	282	283	284	285	286	287	288	289	290	291	292	293	294	295	296	297	298	299	300	301	302	303	304	305	306	307	308	309	310	311	312	313	314	315	316	317	318	319	320	321	322	323	324	325	326	327	328	329	330	331	332	333	334	335	336	337	338	339	340	341	342	343	344	345	346	347	348	349	350	351	352	353	354	355	356	357	358	359	360	361	362	363	364	365	366	367	368	369	370	371	372	373	374	375	376	377	378	379	380	381	382	383	384	385	386	387	388	389	390	391	392	393	394	395	396	397	398	399	400	401	402	403	404	405	406	407	408	409	410	411	412	413	414	415	416	417	418	419	420	421	422	423	424	425	426	427	428	429	430	431	432	433	434	435	436	437	438	439	440	441	442	443	444	445	446	447	448	449	450	451	452	453	454	455	456	457	458	459	460	461	462	463	464	465	466	467	468	469	470	471	472	473	474	475	476	477	478	479	480	481	482	483	484	485	486	487	488	489	490	491	492	493	494	495	496	497	498	499	500	501	502	503	504	505	506	507	508	509	510	511	512	513	514	515	516	517	518	519	520	521	522	523	524	525	526	527	528	529	530	531	532	533	534	535	536	537	538	539	540	541	542	543	544	545	546	547	548	549	550	551	552	553	554	555	556	557	558	559	560	561	562	563	564	565	566	567	568	569	570	571	572	573	574	575	576	577	578	579	580	581	582	583	584	585	586	587	588	589	590	591	592	593	594	595	596	597	598	599	600	601	602	603	604	605	606	607	608	609	610	611	612	613	614	615	616	617	618	619	620	621	622	623	624	625	626	627	628	629	630	631	632	633	634	635	636	637	638	639	640	641	642	643	644	645	646	647	648	649	650	651	652	653	654	655	656	657	658	659	660	661	662	663	664	665	666	667	668	669	670	671	672	673	674	675	676	677	678	679	680	681	682	683	684	685	686	687	688	689	690	691	692	693	694	695	696	697	698	699	700	701	702	703	704	705	706	707	708	709	710	711	712	713	714	715	716	717	718	719	720	721	722	723	724	725	726	727	728	729	730	731	732	733	734	735	736	737	738	739	740	741	742	743	744	745	746	747	748	749	750	751	752	753	754	755	756	757	758	759	760	761	762	763	764	765	766	767	768	769	770	771	772	773	774	775	776	777	778	779	780	781	782	783	784	785	786	787	788	789	790	791	792	793	794	795	796	797	798	799	800	801	802	803	804	805	806	807	808	809	810	811	812	813	814	815	816	817	818	819	820	821	822	823	824	825	826	827	828	829	830	831	832	833	834	835	836	837	838	839	840	841	842	843	844	845	846	847	848	849	850	851	852	853	854	855	856	857	858	859	860	861	862	863	864	865	866	867	868	869	870	871	872	873	874	875	876	877	878	879	880	881	882	883	884	885	886	887	888	889	890	891	892	893	894	895	896	897	898	899	900	901	902	903	904	905	906	907	908	909	910	911	912	913	914	915	916	917	918	919	920	921	922	923	924	925	926	927	928	929	930	931	932	933	934	935	936	937	938	939	940	941	942	943	944	945	946	947	948	949	950	951	952	953	954	955	956	957	958	959	960	961	962	963	964	965	966	967	968	969	970	971	972	973	974	975	976	977	978	979	980	981	982	983	984	985	986	987	988	989	990	991	992	993	994	995	996	997	998	999	1000	1001	1002	1003	1004	1005	1006	1007	1008	1009	1010	1011	1012	1013	1014	1015	1016	1017	1018	1019	1020	1021	1022	1023	1024	1025	1026	1027	1028	1029	1030	1031	1032	1033	1034	1035	1036	1037	1038	1039	1040	1041	1042	1043	1044	1045	1046	1047	1048	1049	1050	1051	1052	1053	1054	1055	1056	1057	1058	1059	1060	1061	1062	1063	1064	1065	1066	1067	1068	1069	1070	1071	1072	1073	1074	1075	1076	1077	1078	1079	1080	1081	1082	1083	1084	1085	1086	1087	1088	1089	1090	1091	1092	1093	1094	1095	1096	1097	1098	1099	1100	1101	1102	1103	1104	1105	1106	1107	1108	1109	1110	1111	1112	1113	1114	1115	1116	1117	1118	1119	1120	1121	1122	1123	1124	1125	1126	1127	1128	1129	1130	1131	1132	1133	1134	1135	1136	1137	1138	1139	1140	1141	1142	1143	1144	1145	1146	1147	1148	1149	1150	1151	1152	1153	1154	1155	1156	1157	1158	1159	1160	1161	1162	1163	1164	1165	1166	1167	1168	1169	1170	1171	1172	1173	1174	1175	1176	1177	1178	1179	1180	1181	1182	1183	1184	1185	1186	1187	1188	1189	1190	1191	1192	1193	1194	1195	1196	1197	1198	1199	1200	1201	1202	1203	1204	1205	1206	1207	1208	1209	1210	1211	1212	1213	1214	1215	1216	1217	1218	1219	1220	1221	1222	1223	1224	1225	1226	1227	1228	1229	1230	1231	1232	1233	1234	1235	1236	1237	1238	1239	1240	1241	1242	1243	1244	1245	1246	1247	1248	1249	1250	1251	1252	1253	1254	1255	1256	1257	1258	1259	1260	1261	1262	1263	1264	1265	1266	1267	1268	1269	1270	1271	1272	1273	1274	1275	1276	1277	1278	1279	1280	1281	1282	1283	1284	1285	1286	1287	1288	1289	1290	1291	1292	1293	1294	1295	1296	1297	1298	1299	1300	1301	1302	1303	1304	1305	1306	1307	1308	1309	1310	1311	1312	1313	1314	1315	1316	1317	1318	1319	1320	1321	1322	1323	1324	1325	1326	1327	1328	1329	1330	1331	1332	1333	1334	1335	1336	1337	1338	1339	1340	1341	1342	1343	1344	1345	1346	1347	1348	1349	1350	1351	1352	1353	1354	1355	1356	1357	1358	1359	1360	1361	1362	1363	1364	1365	1366	1367	1368	1369	1370	1371	1372	1373	1374	1375	1376	1377	1378	1379	1380	1381	1382	1383	1384	1385	1386	1387	1388	1389	1390	1391	1392	1393	1394	1395	1396	1397	1398	1399	1400	1401	1402	1403	1404	1405	1406	1407	1408	1409	1410	1411	1412	1413	1414	1415	1416	1417	1418	1419	1420	1421	1422	1423	1424	1425	1426	1427	1428	1429	1430	1431	1432	1433	1434	1435	1436	1437	1438	1439	1440	1441	1442	1443	1444	1445	1446	1447	1448	1449	1450	1451	1452	1453	1454	1455	1456	1457	1458	1459	1460	1461	1462	1463	1464	1465	1466	1467	1468	1469	1470	1471	1472	1473	1474	1475	1476	1477	1478	1479	1480	1481	1482	1483	1484	1485	1486	1487	1488	1489	1490	1491	1492	1493	1494	1495	1
---	---	---	---	---	---	---	---	---	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	---

## البوابة الثانية



## الحاكمة الناقصة \*

### د • لويس عوض

هناك طريقتان تقرأ بهما رواية « الطريق » لنجيب محفوظ ،  
وكلتاها تمنطيك ما تطلبه من متعة •

اما الطريقة الأولى فهي أن تقول أن « الطريق » قصة شاب وسيم  
فاسد الخلق سيء الحظ على طول الخط لأنه ابن امرأة فاسدة تتاجر  
في الأعراض والمخدرات ووجهته أمه قبل موتها أن يبحث عن أبيه الذي  
لم يعرفه طول حياته لأنه شب كنف أمه الفاجرة وكان يعتقد انه مات •  
وفي بحث الفتى عن أبيه التقى بفتاتين جميلتين احدهما يؤدي حبها الى  
التهلكة والأخرى يؤدي حبها الى النجاة ، وتبليبل عقد بين نداء حواسه  
ونداء قلبه فشلت ارادته شللاً تاماً وفي هذا الشلل ساقه القدر الى  
الجريمة ثم السجن ثم انتظار الاعدام أو السجن المؤبد بعد الاستئناف أو  
النقض •

اما الطريقة الثانية فهي أن تقول أن نجيب محفوظ لم يرد في  
« الطريق » أن يروي علينا قصة هذا الشاب صابر الوسيم الفاسد الخلق  
السيء الحظ ابن بريمة تاجرة الأعراض وملكة الليل في الاسكندرية  
من أب مجهول اسمه سيد سيد الرحيمي خرج يبحث عنه طول الرواية  
دون أن يعرف عنه شيئاً غير اسمه وصورة قديمة له مع أمه يوم زفافها  
منذ ثلاثين سنة وأنه وجيه عظيم في البلاد •

---

(\*) « الثورة والأدب » ، القاهرة : دار الكاتب العربي للطباعة والنشر ، ١٩٦٧ ،  
نشرت للمرة الأولى في الإحرام ٣١ يوليو سنة ١٩٦٤ •

هذا الطريق الطويل القصير الذى لم يتجاوز شهرا أو شهرين وانتهى بالشباب الكامل صابر الى جبل المشتقة أو السجن المؤبد على أقل تقدير ليس طريقه من منزل أمه البغى بشوارع النبو دانيال بالاسكندرية الى فندق القاهرة بمدينة القاهرة فى شوارع كلوت بك الخفية ، ولكنه طريق الانسلا الدائب عن الله أو عن أبيه الذى فى السموات كما تسميه بعض صابر عن أبيه الخفى الذى انقطعت به صلته حتى قبل ولادته هو بحث الإنسان الدائب عن الله أو عن أبيه الذى فى السموات كما تسميه بعض الأديان ، وهذا القصر الذى يسوقه سوقا الى جبل المشتقة هو قدر موته المعلق فى رقبته منذ أن خرج الى الوجود ، فإن نجا من الإعدام أو العدم التام بالنظر الى ظروفه المخففة فذلك لأنه يشقى بمصير لعله أفلح من الإعدام وأنكى ، الا وهو الإقامة المؤبدية فى الجحيم الى أن تقضى مشيئة الله أن يفرج عنه بربع المدة أو بعد استيفاء ما كتب له من عقاب .

هذه الطريقة الثانية فى فهم « الطريق » لتجيب محفوظ هي الطريقة التى أرتاح اليها شخصيا أكثر من غيرها ، وهى بطبيعة الحال لا تتعارض مع الطريقة الأولى التى تكتفى من الرواية بما تقوله مباشرة ، وإن بدت كرواية بوليسية من نوع راق عميق . فكثير من الأعمال الجادة فى الفن الإنسانى لا تكتفى بمخاطبة الإنسان على مستوى واحد هو مستوى الحياة الواقعية الفردية الجزئية وإنما تخاطبه على مستوى آخر خاطبته على ثلاث مستويات مما وفى وقت واحد : هى الحرف الذى يخاطب العواس ، والمعنى الذى يخاطب العقل ، والمفزى الذى يخاطب ما فى الإنسان من روحانية تتصل بجوهر الوجود متخفية حواجز الحواس والادراك العقل .

أقول هذا المعنى الرمزى هو المعنى الذى أرتاح اليه أكثر من سواء أولا لأن نجيب محفوظ قد عودنا تعدد المستويات فى أعماله الفنية ، أما بطريقة صارخة كما فى حالة « أولاد حارتنا » وبما بطريقة مأكرة كما فى « النصى و لكلا ب » وأما بطريقة شفاقة كما فى « السمان والخريف » ، بل وأزعم أنه فعل ذلك عن قصد أو عن غير قصد فى سيرة السيد أحمد عبد الجواد الشهيرة التى اشتبه أن لها أبعادا ميتافيزيقية قلما نغلطن اليها وسط ضخامة عملية المسح الاجتماعى . وارتاح اليه ثانيا لأن نجيب محفوظ فى « الطريق » لم يفسر المسح الاجتماعى . وارتاح اليه ثانيا لأن نجيب قصره الصغير هذا الذى يسميه رواية « الطريق » ، من أسماء وشخصيات وأوضاع وأحداث ومواقف واستجابات وتعليقات كل هذه الأشياء تشير الى هذا المعنى الميتافيزيقى الذى تحدثت عنه .

انظر الى الأسماء والشخصيات مثلا تجد أن الأم البغى اسمها



« بسيمة » والبقي هو الرمز المألوف لأمنا الأرض من اقدم العصور وفي كافة الاثاب بل وهي اقدم الديانات ، فهي تشتتت التي كان لقبها البقي وخليفة الاله وهي وجه من وجوه ايزيس الام العنراء المتهمه بالزنا ، والأرض هي البقي لأن العالم منذ العدم قال أنا انها المادة الرعناء التي أنجبت الانسان سلاحا بلا أب معد وأخرجت الحياة من اللاحياة وهو نفز عظيم ، وقال أنا آخر أنها المادة الرعناء التي أنجبت المردة أو العمالقة أو بني الانسان بالتدخل الالهي سواء باستقبال مني اله الخلق ونظائره كما في الأديان الوثنية أو باستقبال كلمة الله « كن فيكون » . فالانسان في أديان التوحيد أصله طين من طين الأرض أو صلصال سوء الله ثم نفخ فيه من روحه أو أنقى اليه كلمته كما فعل بآدم أبى البشر . وتنهى النشور والتمرد والرعونة كرعونة المادة الرعناء ورفض الخضوع لنظام العقل تهمة لا تزال لاصقة بأمنا حواء ، بل ويكل بناتها من بعدها أكثر من لصوقها بآدم نفسه ليقين مستقر في النفوس بأن المرأة أقرب الى الطبيعة الغام الرعناء من الرجل . وحواء كما نعلم في قصة سقوط الانسان ورثه غواية آدم .

والمشكلة التي طرحها نجيب محفوظ في « الطريق » ، أولا هي مشكلة بنوة الانسان ، فهو ابن الطبيعة من الزنا بلا خالق معروف ينسب إليه أم أنه ابن شرعى أنجبه الطبيعة من الله ، فهو ابن الله كما تقول بعض أديان التوحيد مجازا كالمسيحية حين يصل أتباعها قائلين « أبانا الذي في السموت » . وبالإيمان الدينى حسم نجيب محفوظ هذه المشكلة فقال أن الأم البقي بسيمة رغم أنها غارقة في البقاء الى أذنيها فقد أنجبت ولدها الأوح صابر من زواجها القديم بذلك الوجه القائب غيبة متصلة ، سيد سيد الرحيمى . ورغم ثلاثين عاما من البقاء المتصل فهي قد حافظت على سيئين لا ثالث لهما هما شهادة ميلاده التي تثبت بنوته من سيد سيد الرحيمى وصورته معها يوم زفافهما وهي صورة طبق الأصل من ولده صابر وكانى بنجيب محفوظ يريد أن يقول إن من لا تقنمه الكتب المكتوبة بأن الله خلق الانسان اقتنمه حواصه بأن الله خلق الانسان على صورته فنجيب محفوظ إذن يتحرك داخل الايمان الدينى ولا يخرج عنه حين يثبت هذه البنوة الشرعية معنويا وماديا .

ولكن بنوة الانسان لله لا تغير رأى نجيب محفوظ من أن أمه بفي ناشز تأبى الخضوع لآى نظام شأنها شأن المادة الرعناء سواء بسواء ولا تفهم الا قانونا واحدا وهو أن تسير وفق هواها وتنفذ اللذة وبهجة الحياة . ولعل اسم بسيمة بل وبسيمة عمران بالذات يناسبها لأنه يذكرنا بالأرض

حين تبرج في الربيع تبرج الأنثى تصدت للذكر وتضحك أزهارها في  
لهو الحياة .

وقد أخفت ملكة الليل بسمية عن ولدها صابر قصة زواجها من  
الوجيه العظيم سيد سيد الرحيم قبل ثلاثين عاما وألقت في روعه ان أباه  
قد مات منذ طفولته الأولى ، فحسب هذا الشاب الفاسد المنكود الحظ بعد  
كل ما رأى من بقاء أمه أنه ربما كان مجرد ثمرة إحدى صبياتها الآثمة ،  
وأنه في الحقيقة بلا أب معروف . وبعد أليس هذا احساس الانسان اليائس  
في الألم واليائس في اللذة أن يعتقد أنه يتيم في هذا الكون بلا أب يراه  
ويقود خطاه ويدفع عنه غوائل الحياة ؟ وحين يشتد به اليأس كالوجوديين  
مثلا يعتقد أنه يتيم الأب والأم مما أو أنه كما يقول سارتر لقيط لا يعرف  
له أبا ولا أم ؟ أما نجيب محفوظ فقد جعل الانسان يفقد أباه ولكن ينشأ  
في كفالة أمه ، وإية أم ملكة متوجة على دولة المواخر رعاياها من البلطجية  
والقوادين وتجار المخدرات وطلاب اللذة من كل مكان . وقد انتهت بسمية  
عمران النهاية المناسبة لمن كان في مثل حالها فاكشف أمرها وقضت خمس  
سنوات في السجن وصودرت كل أموالها التي جمعتها من الحرام الا البيت  
الذي بنته ليقيم فيه ولدها صابر بعيدا عن جو الرذيلة الذي تعيش فيه .  
فقد كان لبسمية عمران رغم بغائها قلب الأم . فازادت لولدها الجميل أن  
يعيش منعما مدلا بعيدا عنها ولكن قريبا منها وكرست حياتها لاسعاده  
فأعطته مما أعطاه الشيطان أموالا لا تعد ولا تحسب حتى يستمتع بلذات  
الحياة . وفي مرحلة من المراحل اكتشف صابر حرفة أمه فحزن ولكنه  
لم يلبث أن راض نفسه على قبول الأمر فقد كان يحب أمه ويدين لها بكل  
شيء . وازادت الأم أن تقي ولدها من مصيرها فأبعدته عن مجتمع القوادين  
والبلطجية والبرمجية ، ولكنها في تذليله أفسدته من حيث لا تدري فقد  
أهملت تعليمه وتركت له الحبل على الغارب فشب لا يتقن عملا ولا يفهم  
للحياة معنى الا امتاع شهواته . وفي السجن انهضت البغي الجميلة  
بسمية عمران وتحطمت صحتها ومعنوياتها كما تحطم مالها وكل ما تملك ،  
فلما خرجت من السجن لم تلبث أن رقدت على فراش الموت تودع ولدها  
الوداع الأخير وتترف له بأخطر سر في حياته : ان أباه لم يمت كما كان  
يتوهم وإنما هو حي يرزق . هو في مكان ما من أرجاء مصر الواسعة  
وليس امامه الا أن يبحث عنه حتى يعثر عليه : « أنه سيد ووجيه بكل معنى  
الكلية ، لا حد لثروته ولا لنفوذه لم يكن في ذلك الوقت الا طالبا بالجامعة  
ومع ذلك كانت الدنيا تهتز لدى مضطرب » وهذه هي صورته وهذه هي  
شهادة ميلاده .

لقد كانت بسمية عمران بنتا جميلة ضائعة .. فاحبها ذلك الوجه

وتزوجها « وحفظها سرا في قفص من ذهب » ولكن بعد رفقة أعوام هربت منه وهي حبل في ولدها الأوجد صابر « هربت مع رجل من أعماق الطين » . وهكذا يحن الطين الى الطين ويعود كل شيء الى أصله . وكانما هربت بسيرة عمران مع الشيطان نفسه ، فقد كانت هذه بداية غوايتها وسقوطها . ومع ذلك فان بسيرة عمران لم تكن مجرد بغي تافهة بل كانت بغيًا مقيمة بشخصيتها وذات فلسفة خاصة بها فهي ترى انها أشرف من كل من يشيرون الى رذيلتها بالبئان ، كما يتضح من قولها لولدها : « أمك أشرف من أمهاتهم أنى أعنى ما أقول ، ألا يملون انه لولا أمهاتهم لبارت تجارتى ! » .

وقد كان اعظم عمل من أعمال التضحية قامت به بسيرة عمران هو انها عرفت بعد أن تحطمت حياتها ان اللحظة قد جاءت لتفترق عن فلذة كبدها بعد أن تحقق لها أنها ما عادت تملك له خيرا ، بل بعد أن تحققت أن مقامه معها سينتهى باندماجه في مجتمع القوادين والبلطجية والبرمجية وتجار المخدرات الذى تعيش فيه ، ولا سيما وانها دلتنه بحيث غدا لا يصلح لعمل وأنه باع آخر ما يملك اثناء سجنها ليقنيات به ولم يعد فى حوزته الا بقايا من هذا المال الوفير . وهكذا رسمت له أن يتركها لمصيرها وأن يبدأ بحته عن أبيه الوجيه الذى بيده وحده خلاصه بما لديه من مال ونفوذ لا ينفذ ورحمة فى الفؤاد .

وهكذا بدأ صابر رحلته الكبرى للبحث عن أبيه سيد سيد الرحيمى ، أولا فى الاسكندرية ثم فى القاهرة . وصابر الانسان هو أيوب المبطل ، وسيد سيد الرحيمى فى اسمه معنيان من السيادة ومعنى من الرحمة . باختصار بدأ الانسان رحلته للبحث عن الله خالقه وليس معه من اثبات لبقوته الا شهادة ميلاده وصورته التى تشبه صورة الغالق . والام كلها أمل فى ثمرة هذا اللقاء ، فحين يسألها صابر « واذا بعد الجهد والتعب انكرنى » تجيبه بقولها « من يرى بها صورتك وينكرك ؟ » هذه اذن هى « الغربة » التى يصفها لنا نجيب محفوظ ، غربة الانسان عن الله وانفصاله عنه بالسقوط المتمثل فى هرب أمه حواء او الطبيعة من القفص الذهبى الذى سجن الله فيه حواء وما اضمرت أحشاؤها وهذه هى الجنة الاولى . فهو سعى للعودة الى الله والحياة معه فى جنة الميعاد .

ولكن يتبين أن تفاؤل الأم كان فى غير موضعه ففى الاسكندرية ضاعت ابحاثه أدراج الرياح ، فلما انتقل الى القاهرة مركز الوجود سسكن لقلة نقوده فى فندق متواضع بالقرب من كلوت بك ، أى اقرب ما يكون من ذكريات البغاء القديم . وبدأ سوء طالعها بأنه لم يجد مكانا الا فى الفرقة

وقم ١٣ ، بداية شؤم تنلذ بما يكون من مأساة وكان صاحب الفندق ، عم خليل أبو النجا الذي تبين فيما بعد أنه أبو الهلاك وليس أبا النجا شيخا فانيا تجاوز الثمانين . وكان متزوجا من شابة جميلة نارية الجسد عارمة الشهوات تصغره بنصف قرن . وكان بينهما ما يشبه المعاهدة أن تقوم على خدمته والوفاء له حتى يفنى على أن يترك لها الفندق وما فيه ميراثا لها كاملا . وهنا تتكون الرموز فبدلا من ماخور الاسكندرية نجد أنفسنا في فندق القاهرة ، وبدلا من البقاء المريح ، لأنه لا يقود الى العذاب المؤقت ولكن يقود الى المشقة أو الى السجن المؤبد في الجحيم . وما أن تلتقى نظرات صابر وكريمة حتى تعرف كريمة أن صابر رجلها ويعرف صابر أن كريمة هي قدره الأسود الذي لا سبيل الى الفكك منه . وتزوره كريمة في منتصف كل ليلة ولا تغادره الا عند الفجر ، وفي ظلام كل ليل ينزل بنا نجيب محفوظ مع صابر وكريمة الى العالم السفلي كأننا مع اورفيوس واوريديس التي تقضى مع عاشقها نصف الزمان في عالم الظلمات تحت التربة وتقضى في عالم النور نصفه الآخر .

وفي النهار كل نهار ، يخرج صابر لبحث عن أبيه . يبدأ أولا بدليل التليفون فيجد طبيبا في القلب باسم سيد سيد الرحيمي . ويعد نفسه للمواجهة المشهودة ولكنه يكشف ان الرجل ، وهو أستاذ بكلية الطب لا يعرف عن الصورة شيئا وأنه من أسرة بلا فروع تماما كسيد سيد الرحيمي الذي اكتشفه أثناء بحثه في الاسكندرية ثم تبين أنه صاحب مكتبة ولا يعرف عن الصورة شيئا وأنه من أسرة بلا فروع . وقبل ان يستبد به اليأس لجأ الى جريدة أبو الهول ونشر فيها اعلانا وفي قسم الاعلانات التقى بالفتاة الجميلة الهام وهي سكرتيرة بالجريدة . وانجذب اليها كما انجذب الى كريمة في فندقه ، ولكن تعلقه بها كان على عكس تعلقه بالأخرى نقيًا وطاهرا ، فقد كانت البنت تشع بالنقاء والطهارة . وظل يلتقي بها كل يوم في قهوة اسمها فتركان ويبادلها غيب الكلام وعذب الأمانى حتى توطدت بينهما الصلة ونبتت فكرة الزواج في قلوبهما كالبرعم الصغير وكثرت أكاذيبه معها حتى لا يفقداه واهتمت مثل اهتمامه ببحثه عن سيد سيد الرحيمي . ولكن ثبت ان الاعلان بالصحيفة كان دون جدوى ففكر في نشر الاعلان مع الصورة لعل صاحبها يتعرف على نفسه ويتصل به بالتليفون في فندقه .

وجأت أول ثمرة للاعلان . شخص طلبه في التليفون وقال أنه صاحب الصورة وسأله أن يزوره في داره : فيلا ه شارع التلبانة بشبرا . وأضاع صابر النهار كله فلم يهتد الى شارع التلبانة . واذا بصاحب

للكلمة يطلبه مرة أخرى ويسخر من سذاجته ويقفل السكة فيظنه صابراً  
مداعباً سخيفاً ويتملكه الغضب ويفرق احساسه بالمرارة في زجاجة كونيكا  
اشتراها من بقالة الحرية وفي معانقة أوريديس في ظلمة منتصف الليل  
حتى مطلع الفجر . وهنا نحس أن نجيب محفوظ لا يختار من كل الجرائد  
الا جريدة أبو الهول لأن أبو الهول هو أبو الأحاجي والألفاظ ونحس بأن  
هذا الساكن في شارع التلابة انما يسكن في ديب التلابة وهو اسم  
عالم المجرة عند الفلاحين ، فهو إذن هذا الأب المتجيب فوق أجرام الكون ،  
وهو يسخر من الانسان الفبى الذى يبحث عن المستود دون أن يفهم لغة  
المستود ، ويفتش عليه فى السماء .

ان كل من ظهوروا باسم سيد سيد الرحيمى كانوا كآلهة الوثنيات  
الاولى آلهة مزيفة لا علاقة لها بالانسان او هى من محض نسيج الخيال .  
وهو قد يش من البحث . فلا الأب يظهر ولا علاقة تتجلى ولا خيط يهدى .  
والأيام تقوت وماله يكاد أن ينضب وهو يعيش فى جحيم القلق فلئن نضب  
ماله قبل أن يمثر على أبيه فلا مفر له من المودة الى مجتمع البغايا والقوادين .  
وهو يعيش فى جحيم معلقا كفأوست بين ملاكين ، ملاك الخير وهو الهام  
الذى تريد له أن يبحث عن عمل شريف ، وبين ملاك الشر وهو كريمة التى  
تقع فى أذنه ببناء الجريمة حتى يسير اليها كالسائر فى نومه . « لا قبة  
لاى عمل يجيء عن غير طريق أبى » هذه هى الفكرة التى سيطرت عليه .  
الليل لكريمة والنهار لالهام . والحل عند كريمة هو أن يخلصها صابر  
عن زوجها المجوز عم خليل أبو النجا : ان يتسلل الى شقتها فوق سطح  
الفندق ويقتله فترث الفندق وما فيه وتميش مع صابر فى نعيم مقيم .  
وفى هذا الجحيم الجميل جحيم الغابة والنصف الثانى من الليل تأتية  
رؤيا . يخيل اليه أن أباه سيد سيد الرحيمى اتصل به فى التليفون وحدد  
موعدا له فى قهوة فتركون حيث يلتقى دائما بالهام ، واذا به يكتشف  
أنه أبو الهام ، ملهمة الخير وكل المعانى الجميلة فى صدره . ويسأله سيد  
سيد الرحيمى عن سر بحثه عنه فيعلن له بنوته ويبرز له مستنداته :  
الصورة وشهادة الميلاد . فيأخذها الرجل بيده فى هدوء ويتمتعهما ثم  
يمزقها أربا أربا وهو يقول : « ابعد عني لا ترنى وجهك . دجال كامك  
ولا شأن لى بك اذهب . » ثم يفيق صابر من الرؤيا القظيمة فى شقاء  
عظيم .

اذن فهذا الذى رآه فى الرؤيا هو أبوه والا فكيف عرف أنه دجال  
ابن دجالة . لا شك أنه ذكر كيف هرمت زوجته بسيمة من قفصه الذهبى  
منذ ثلاثين عاما . هذا فى الرؤى أما فى الحقيقة فهو لا يمثر لسيد سيد  
الرحيمى على أثر . ويقف صابر على شفا الياى ويقول : « لا . لا . وانا

أقول يا سيدى الرحيمى • أنت تنكر ابنك وابنك سينكرك • ليس فى حاجة عليك • سيبعث عن الحرية والكرامة والسلام عند غير • ها أنت تتشام يا عم خليل فختام تغالب النوم الأبدى ؟ • وحين يقف صابر على شفا لباس يتحدد مصيره • ما دام الله ينكر الانسان فالانسان فى يأسه ينكر الله ، ويحل مشاكله على طريقته الخاصة • لو أن سيد سيد الرحيمى تجلى لصابر فى الوقت المناسب واعترف ببئوته وغمره بحنانه لما قتل صابر عم خليل أبو النجا • ان الهام نفسها خرافة كالرحيمى • هكذا يقول صابر بعد أن انتهى كل شىء • سأبحث عنه فى القرافة • هكذا يقول صابر بعد أن انتهى كل شىء •

وتكتشف الجريمة • وبعد مراوغة يكتشف القاتل ، وتنجو محرضته وفى سطرين ونصف يقلل نجيب محفوظ ملف الانسان :

« وقدم صابر الى المحاكمة ، وأحيلت الأوراق الى المفتى ونطق بالحكم • وقد تابع المرافعات باهتمام ولكنه تلقى الحكم بدهول رغم توقعه له من أول الأمر » •

أما محاميه وشفيعه الأستاذ طنطاوى وهو خال الهام المتطوع للدفاع عنه ، ففيه مسحة من السيد البدوى • أنه لا يكتفى بالدفاع عنه بل يجمع له بالمعلومات عن أبيه • نعم أن أباه حى يرزق • أنه مليونير لا حد لثروته هاجر من الهند الى مصر فى القديم ، وهو ميتوت النسب • ومع ذلك فهو لا عمل له الا الخلق والاختصاص أنه ضاق بمصر فتجول فى كل أرجاء المعمورة • قارة قارة ، لا عمل له فيها الا ممارسة الحب : « لا تعد نفسك من الأحياء حتى تطوف بأربعة أركان المعمورة وتمارس فيها الحب » هذا هو منطق المليونير الهندى سيد سيد الرحيمى • ولكثرة ما عرف من نساء يغفل اليك أن نجيب محفوظ يريد أن يقول أنه أبو كل البشر • فان فكر فى ارسال هدية لصديق أثير ارسل اليه كتابا عنسوانه « كيف تحتفل بشبابك مائة عام » ومعه صندوق من الفخر الخمر المعتق • ان شبابه يتجدد باستمرار وكأنه العتقاء بل أنه يعيش فى شباب دائم •

وهنا يسأل صابر هذا السؤال الحائر عن أبيه : « خصاله هي خصالى ولكن بينما يلهو هو فوق الكرة انزوى أنا فى السجن منتظرا حبس المشنقة » لماذا ؟ لماذا ؟

لماذا يتخلى سيد سيد الرحيمى عن أبنائه ، ولا يتخلى لهم أو يمد لهم يدا منتقدة • الدفاع الوحيد الذى يجده الأستاذ طنطاوى المحامى أنه لا شك يرى أن إبنائه ما داموا نسخا منه ، فلا بد وأن يكونوا فى مثل قوته فهم

كفيلون اذن يشق طريقهم في الحياة دون حاجة الى عون منه . وبعد كل هذه التساؤلات الفلسفية نرى صابر لا يزال يعلق آماله على تدخل أبيه القوي الذي لا حد لنفوذه لينقذه من الاعداء أما المحامي الطنطاوى فهو رجل واقع وقانون . كل هذه آمال كاذبة وغيبيات لا تجدى . ليس هناك مفر من هذه العقوبة القسوى ، عقوبة الموت والعلم الا أن تأخذ محكمة الاستئناف بما يسمى فى قانون العقوبات « بالظروف المخففة » فتحكم بالسجن المؤبد بدلا من الاعداء . السجن المؤبد فى الجحيم ذاته . هذا وحده هو المقول . أما أن تأتى يد جبارة وتنقذنا من الاعداء الذى ينتظرونا فهو امل كاذب . ويقتنع صابر أخيرا فيقول : « يبدو أنه لا جنى فيما هو معقول » ويروض صابر نفسه على قبول مصيره الأخير فيهز «نكبية ويقول « فليكن ما يكون » .

هذه قصة « الطريق » كما افهمها ، فارجسوا أن أكون قد احسنت فهمها . هي قصة غربة الانسان عن الله خالقه وبعثه عن الله خالقه بعد أن نحت أمة الأرض لا تملك له نفعا . وأنه لطريق وعبر طريقنا الى الله مخوف بالآثام والمهلك ولكنه فى الوقت نفسه كالطريق الى الجلجلة حيث حمل المسيح صليبه الذى صلب عليه . وانها لكأساة كبرى لا نعرف فيها ان كان الانسان جانيا أم مجنيا عليه . وقد كان فى امكان نجيب محفوظ ان ينورنا فى مشهد محاكمة صابر ، ولكنه آثر ان يحاكم الانسان ودينه ويحكم عليه بالاعداء فى سطرين ونصف سطر ولسان حاله قائل : ما أنا بفيلسوف حتى أتهم وأترافع ، وانما اليكم الوقائع فاستخلصوا منها ما تشاءون ولكن فى كل ذلك اذكروا شيئا واحدا وهو أنه أيا كانت فلسفاتكم وسفسطاتكم فالقانون الجنائي قائم ونحن ندان بنصوصه ومن قبل نجيب محفوظ كتب هيرمان ملفيل « بيل بد » أو قصة البحار الوسيم بنفس المعنى وفى نفس الاتجاه فقال : « نحن نعيش فى ظل الأحكام العرفية » فكانت ثورته أبعد مدى واجترأه أشد قلعا .

أما لغة نجيب محفوظ فى « الطريق » فهي أشد دماثة من لفته فى « السمان والخريف » كما كانت لفته فى السمان والخريف أشد دماثة من لفته فى « اللص والكلاب » هي أشد دماثة ولكنها ليست بالضرورة أشد شاعرية وأيا كان الأمر فقد استطاع نجيب محفوظ أن يجعل الكثير من عقد اللغة فى السرد والحسوار بتركه نفسه على مسجيتها . وإذا كنا نراه لا يزال يتخرج من قول « الجرسون » فيسمى الجرسون « النادل » والتربى « الترابى » على طريقة المجمع اللغوى فهذا هو الاستثناء لا القاعدة فى عمله الأخير هذا فإنه لا يتردد فى استعمال « التليفون » و « البلوزة » و « الجولة » و « البيجاما » و « الايشارب » و « الجاكيت »

والتاكسي والدرايزين والتراييزة والسيفون والهلفوت والهلوسة والمشوار واليوفية والبار استعمال مألوف الكلام أو استعمال من اعتراف بهسده الألفاظ دون تحفظ . ولقد بحثت في « الطريق » كلها عامداً عن كلمات مجمية فلم أجد منها إلا كلمتين أو ثلاثاً كذلك في لغة « الطريق » تخلل نجيب محفوظ عن خرافة اللغة الوسطى ، وهي تلك اللغة الملققة التي أدخل البعض في روعنا أنها يمكن أن تحل مشكلة الأدب العرفي في السرد والحوار ، بأن تختار من عامى الألفاظ ما له أصول عربية لا شبهة فيها فنضيق بذلك الفجوة بين العامية والفصحى وتمسك الكاتب من التعبير « الواقعي » فباستثناء عبارات قليلة تناثرت هنا وهناك في « الطريق » أو قوله « ولا يتق ناضجة أو مراقة أرملة أو متزوجة » ، أو قوله « كره نفسه لحد الموت » ، كقول نجيب محفوظ « أصبح الرجل أعز مثلاً من الأول » يقصد مما كان وهي محاولات ليس عليها عتاب كثير ، وربما ليس عليها عتاب أصلاً لأنها سائفة ، أقول باستثناء هذه العبارات القليلة لا نجد في لغة « الطريق » أية محاولة لتفريق هذه اللغة الثالثة الوسطى . فحريتها سليمة غاية في السلامة ، بسيطة غاية في البساطة ، سلسلة . والحوار لا أقام فيه لمجور الألفاظ والتراكيب أو غريبها كما في بعض أعمال نجيب محفوظ السابقة التي قد تزيد عن « الطريق » شاعرية في الأداء وتقل عنها شاعرية في المضمون والإمكانات مثل « اللص والكلاب » واعتقادي أن « السمان والخریف » كانت نقطة تطور — لا أريد أن أقول تحول — في أسلوب نجيب محفوظ واتجاهه إلى البساطة والمباشرة في التعبير ، وإن « الطريق » خطوة تالية أوضح منها في هذا الاتجاه الأسلوبى نحو أسلوب العصر .

ولست أدري أن كان نجيب محفوظ قد كسب أم خير بهذه المسامرة لأسلوب العصر . ولكن الذى أعلمه أن مضمون « الطريق » وخطتها وبناءها الفنى كما هي بحالها تتفق مع هذا الأسلوب الدمت السلس البسيط ، ولو أن نجيب محفوظ قد حمل « الطريق » إمكاناتها الشعرية والفلسفية الكامنة في موضوعها لكان هناك مجال للتساؤل : ألم يكتب نجيب محفوظ « الطريق » بأسلوب كان ينبغي أن يكتب به « اللص والكلاب » ، والم يكتب « اللص والكلاب » بأسلوب كان ينبغي أن يكتب به « الطريق » ؟

إن من حق نجيب محفوظ أن يضجر منا معشر النقاد لأننا قد حرناه: فهو أن سما إلى الشعر قلنا له ولماذا لا تنثر ، وإن نثر قلنا له ولماذا لا تكتب شعراً . ولكن يحيل إلى أن نجيب محفوظ بعد أن دمت أسلوبه وطوعه للغة العصر التي لا تكاد تميز فيها أحسان عبد القدوس من فتحي غانم



من يوسف ادريس الا بنسج افكارهم واغوار عواطفهم ومنهج وصلهم  
قد خلق لنفسه مسئولية جديدة لابد ان يتحملها ، وهي كيف يستولد  
شعرا حين ينبغي وحين يريد من مألوف الكلام العربى اللصيح ، وانى لعل  
يقين بانه قادر على تحمل هذه المسئولية الضخمة فى لغة الرواية الحديثة  
لان فى نفس نجيب محفوظ شاعرا لم يستطع النشر ان يغممه ونغم وبع  
قرن من النشر المتواصل بل لعل ما فيه من شعر يزكو مع الايام يزكو فى  
موضوعاته التى غدت تتجاوز باضطراد المجتمع الى الحياة وتتجاوز باطراد  
الحياة الى ما بعد الحياة ويزكو فى أسلوبه الذى بلغ قمة شاعريته فى  
مواقف قليلة من الثلاثية وفى مواقف كثيرة من « اللص والكلاب » وفى  
بعض المواقف فى « السمان والخريف » فلمل ان يستولد لنا من هذا  
الأسلوب الجديد شعر « الرواية الجديدة » التى ننتظر ظهورها منذ  
زمن طويل .



## الفصل الثالث



## الميراث التقني

● مدرسة الاحياء

● المحافظون

● الأخلاقيون

● التاريخيون



## نجيب محفوظ والبناء الروائي \*

د . عبد الحميد القطر

تحدثنا عن نجيب محفوظ في إطار ، الرواية التاريخية ولنا أنه انضج كتابها برغم أنه كان لا يزال في بداية رحلته الإبداعية في فن الرواية . وقد هجر نجيب محفوظ الرواية التاريخية وبدأ في كتابة روايات واقعية تخالف رؤيته الرومانسية التاريخية السابقة . وكانت أول رواياته تلك هي « القاهرة الجديدة » ١٩٤٥ التي صورت ما كان يجري بمصر من فساد قبل يوليو ١٩٥٢ ، وقدمت نماذج لمحنة الشباب المثقف بمختلف اتجاهاته ، كما صورت العلاقة بينهم وبين نظام الحكم وبين الطبقة الكادحة أو الفقيرة من الشعب المصري والطبقة الفنية . وتكاد هذه الرواية تكون وصفا لما كان يجري في مصر عندئذ من وساطة ومحسوبية ورشوة وفساد سياسي . وكان الكاتب كان يتطلع ببصيرة نافذة الى يوم الخلاص من ذلك كله . ثم تلتها رواية « خان الخليل » ١٩٤٦ التي صورت ما كان يجري بمصر في أثناء الحرب العالمية الثانية ، وحاولت رصد كثير من الاتجاهات الثقافية والسياسية والاجتماعية عندئذ وقدمت نماذج من المثقفين الذين ينتمون الى الطبقة الوسطى ، كما صورت بعض أصحاب الحرف وغيرهم من الناس في تلك الفترة . وتأتي رواية « زقاق المبق » ١٩٤٧ وكأنها تضيف مساحة أخرى من الواقع المصري قبل الثورة الى المساحة التي تحتلها الروايتان السابقتان . فهي تصور زقاقا يغلب الفقر على سكانه ، وهو فقر يحبط آمال الطموحين منهم ، ولم يكن أولئك الطامحون سوى الفقراء . وسوف تتجاوز عن « السراب » ١٩٤٨ التي يقطن فيها تنفصل عن الروايات السابقة انفصالا تاما ، وإن بدا لي أنها وإن اختلفت

(\*) « دراسات في الأدب المصري المعاصر » القاهرة : دار المعارف ، ط ١ ، ١٩٨٢ .

من حيث الشكل ، فلن تختلف من حيث الغاية فما السراب الذى يبحث عنه البطل ، وهل هي تجربة نفسية محسب ؟ الا يمكن تكون صدى لتجربة واقعية أو موقف من الواقع عندئذ ، انها في رايى لا يمكن أن تكون نفعة غير متسقة مع غيرها من أعمال الكاتب السابقة وهو ما سوف أحاول توضيحه وأنا أقدم تلك الرواية . وتكون « بداية ونهاية » ١٩٤٩ إضافة روائية تكمل جولة المؤلف في واقع المجتمع المصرى قبل ١٩٥٢ وتختار أسرة متوسطة يسقط عائلها فاذا بها تواجه متاعب لا حصر لها وينتهى جهادها بالاخفاق .

ان من يدرس تلك الروايات يرى وشيجة واحدة تجمعها ، وهي رغبة صادقة من المؤلف في تصوير ما يجرى في الواقع المصرى مهما كان هذا الواقع بشعا محاولا أن ينبه الى أمور كثيرة لم يكن راضيا عنها . وهو في أثناء ذلك يرفض أن يتسلق القراء لكي يصلوا الى الطبقة الأعلى ، كما يرفض كذلك أن تهدر كرامة الرجل أو المرأة في سبيل الحصول على رغد العيش أو ما يطمحان اليه من حياة كريمة . وسوف نلاحظ أن المؤلف في هذا كان يبلغ حدا من الموضوعية يكاد يجعلنا لا نشعر بتعاطف حقيقى بينه وبين كثير من شخصياته التى كانت تعد ضحايا لظروف اجتماعية بالغة القسوة أحيانا . فهو يصور بعض تلك النماذج وكأنه مهيا للدور الذى يقوم به في رحلة الحياة ، فمحجوب عبد الدايم في القاهرة الجديدة ، وحيدة في « ذقاق المدق » على سبيل المثال ضحيتان ولكنهما يدفعان ثمننا فادحا لا يجعلنا نتعاطف معهما لانهما يبذلوان وكأنهما اختارا مصيرهما بأيديهما . ويكاد الفقر والحرمان يجردان الشخصية من كرامتها واعتزازها بقيمتها أن كانت لها تلك القيم ، ثم تقوم ثورة يوليو ١٩٥٢ ، وتصلر الثلاثية : بين القصيرين ١٩٥٦ ، وقصر الشوق ١٩٥٧ والسكرية ١٩٥٧ . والواقع أن الثلاثية لا تختلف عن الروايات السابقة من حيث التكنيك ، اختلانا جوهريا ، اذا تفاضينا عن رصد الثلاثية للتطور الاجتماعى والسياسى والاقتصادى الذى تعرضت له مصر . باعتبار أن الثلاثية رواية حقبة وسوف نبدا في دراسة الروايات التى سبقت الثلاثية دراسة نقدية تكشف عما اتسم به بناؤها من سمات فنية .

### ملامح الثلاثية

تمتد روايات نجيب محفوظ قبل للثلاثية نقدا للمجتمع المصرى ، وقد صدرت القاهرة الجديدة ١٩٤٥ ، بعنوان آخر هو « فضيحة في



القاهرة » (\*) ولكن المؤلف عاد فأطلق عليها اسمها الحالى ، وربما فعل ذلك لأنه وجد فى الرواية تصورا للقاهرة الجديدة يمثلها جيل الشباب المختلفى المشارب الذين تصورهم الرواية . وتمثل تلك الرواية فكرة يعبر عنها نجيب محفوظ فى أكثر من رواية ، وهى أن الفقر أساس التماسد الاجتماعية جميعا . وإن انعدام العدل الاجتماعى ، ووجود الفساد متضاقرين يستعلمان هذه المفاسد . فيقول : ان محور أدبه يقوم على أن ظروف الفقر تفسد الأخلاق ، وأن الفساد لا يصيب الفقراء وحدهم ، بل يمتد الى الأغنياء فى ذلك المجتمع ، لأن غناهم يفسدهم ، كما يفسد الفقراء فقرهم (١) .

ويقدم الكاتب فى الرواية أربعة من الشبان الذين يمثلون القاهرة الجديدة ، لكى يقدم الاتجاهات السياسية والفكرية والثقافية التى يعبرون عنها . يقول فى ذلك غالى شكرى : « ثم كانت المحاولات المخلصة من أبناء الجيل الناشئ للوصول الى حل ، ظن بعضهم هذا الحل فى الدين الذى يعصم من الانحدار الخلقى ، مثل مأمون رضوان الذى صار من الاخوان المسلمين ، أما على طه فبحث فى الأسباب التى تؤدى الى هذا الانهيار الخلقى ( وكان اشتراكيا ) . وأما محبوب فلم يكن يشغله الدين كثيرا ، ولم تكن لديه فلسفة تعصمه من الحيرة ، فواجه الحياة بفلسفته المستهينة التى تبلورت فى كلمة « طغ » يقولها للدين والفلسفة والمجتمع جميعا .. (٢) » .

وقد نجح نجيب محفوظ فى رسم شخصية محبوب عبد الدايم الذى تخيره بغير مبدأ منذ البداية ، يردد منذ البداية ، « طغ » ليصبر بها عن خلمه لكل القيم والمبادئ . وتأتى الضائقة المالية التى نزلت به ، بعد مرض أبيه ، لتلتحم مع طبيعته المستهترة ، فنراه يتحول الى قواد دون تردد حقيقى .

(١) الهلال ، سبتمبر ١٩٦٥ ، الفريد فرج « نجيب محفوظ يتحسنت عن فكره وشخصياته » ص ٤٨ .

(٢) غالى شكرى ، أزمة الجنس فى القصة العربية ص ٨٤ .

(\*) ظلت ( رواية القاهرة الجديدة ) تحمل نفس العنوان منذ يوم صدورها عن دار مصر للطباعة وحتى اليوم ، وحدث أن أعيد طبع نفس الرواية فى سلسلة الكتاب الذهبى الذى يصدر عن نادى القصة ، وجيلته الرواية. عنوانا جديدا هو ( فظيحة فى القاهرة ) .

ومحجوب يجسد الوصولية ، التي تمثل تسليق صاحبها الى الطبقة الأعلى بالصاهرة ، ولكنه يفشل فى تحقيق ذلك عندما حاول أن يقيم علاقة عاطفية بينه وبين تحية ابنة قريبة الثرى ، لأنه تعجل اقامة تلك العلاقة ، فسلك الى الفتاة مسلكا لا يتفق مع أمثالها ، فقطعت كل علاقة بينها وبينه . وهو يضطر بعد أن لم يجد وظيفة يعمل بها ، وبسبب فقره وحاجته أن يتزوج من احسان شحاته فى لقاء وظيفة بالحكومة وتحول زواجه الى صفقة خاسرة . وكان ثمن الوظيفة أن يقدم زوجته الى قاسم بك فهمى وهو وزير سابق ، كل اسبوع مرة وفى وقت معلوم . وقد حقق له الوزير بعض ما كان يطمح اليه . ولكن بقاءه فى الوظيفة لم يدم طويلا ، اذ تكتشف زوجة الوزير علاقة زوجها باحسان ، كما يكتشف أبو محجوب الحقيقة كاملة عندما تصادف أن جاء لزيارته فى نفس اليوم . فيفتضح أمره لأبيه ولزوجة الوزير فى آن واحد وفى أثناء مضاجعة الوزير لعشيخته ، وزوجها يجلس فى الصالة حتى يفرغ البك من عمله . وينهار ما بناه محجوب فى أعقاب الفضيحة التي أثارها زوجة الوزير ، وينقل الى الصعيد ، ويخسر الوظيفة المرموقة ، وينهار طموحه بضربة واحدة .

والحق أن محجوب واحسان قامت بينهما علاقة ارتضيها ، فهي لم تتزوج محجوب لأنها كانت تحبه ، ولكن لأن الوزير سوف يعين أسرته على مشاق الحياة . كما أن محجوب لم يكن يراها الا أداة توصله الى ما يبغي ولذلك يطلب اليها أن تكلم الوزير فى تربيته . حقا لم يتقبل محجوب الأمر بسهولة منذ البداية ، فذهب الى الحانة ليسكر أول مرة لعله ينسى ما يجرى فى مسكنه بين الوزير وبين امرأته . ولكنه ما لبث أن تكيف مع الوضع الجديد ، وحرص على الانتفاع به لأقصى درجة .

وجاء سلوك محجوبا طبيعيا فى ظل ظروفه وفى ظل المجتمع الفاسد الذى كان يعيش فيه . فالمناصب تتلقف أبناء الأثرياء وأقاربهم بينما الفقراء يتهاونون تحت ضربات الحاجة ، ويرضون بما لا يصح أن يرضى به الأسوياء عادة .

**وتلعب المصادفة دورا هاما فى الرواية** فمرض عبد الدائم والد محجوب ، يتم مصادفة ، وقد أوشك ابنه على الانتهاء من دراسته ولقاء محجوب واحسان شحاته يتم بالمصادفة المحضة كذلك ، كما أن حضور والد محجوب ، وزوجة الوزير يتم فى وقت واحد والوزير واحسان فى فراش الزوجة . ومحجوب حاضر فى الشقة . مما يضعف من البنية الروائية ، فالأستاذ غالى شكرى يرى فى ذلك عملا بوليسيا وبخاصة

مجى زوجة العشيق ووالد الزوج (٢) . بينما يرى محمود أمين العالم أن المصادفة تلعب دورا هاما فى بناء الرواية ، ولكنها تتخذ هنا موقفا رمزيا جديدا ، ويرى فى اللقاء غير المتوقع بين محبوب واحسان فائدة لبناء الروائي ، وتلعب دورا هاما فى صياغة الفلسفة الاجتماعية

- وفى رأى - أن تلك المصادفة تمثل وجها من وجوه القدرية .  
للرواية (٤) .

والتشاؤم التى كانت تسيطر على الكاتب عندئذ ، وهى تخدم فلسفته الاجتماعية ، لأنه لا يريد للمتسلق أن يجنى ثمار عمله المشين ، فهو يدين كل محاولة للمتسلق الى الطبقة العليا ، التى يدينها لفسادها ، ويريد تغييرا جذريا يزيل كل تلك المفاصل الاجتماعية ، وإن كان المؤلف لم يصور الطبقة المرفهة تصويرا يسا إليها كثيرا .

وربما كانت الرواية صدى لما كانت تمناه مصر فى زمن الحرب العالمية الثانية من شطط العيش ، ومن تدهور أخلاقى ، ودعارة ، وفساد سياسى . يحرص المؤلف على تصويرها فى روايته .

وتدور الرواية حول محبوب ، فهو بطلها ، والنموذج الذى اختاره المؤلف لتجسيد مالا يرضاه فى مجتمعه . وقد ظلت انشغاصات الأخرى فى الرواية أنماطا لاينالها التغيير ، فالقواد فواد ، والأم والأب اللذان يدفعان ابنتهما الى الغيانة الزوجية ويتقاضيان الثمن لا يتفكران . بل والوزير نفسه لا يتفكر ، ويوجه التركيز فى الرواية الى الفساد الاجتماعى الذى يعد البطل من ضحاياه . وربما كان حرص المؤلف على أن يبدو محبوب بصورة منفردة ، راجعا الى ادانته الى هذا السلوك ، ورغبته فى الا يستشعر القارئ نحوه أية مشاعر من مشاعر العطف أو الرثاء . وقد كان محبوب كالمستلحقين جميعا يرى فى المرأة جسدا فحسب ، أو مطية لتحقيق رغبته فى الصعود الى الطبقة الأعلى .

ورواية « زقاق المدق » تصور « زقاقا » يفلب على أهله الفقر ، بسبب أوضاع اجتماعية أو بسبب الحرب ، ولكننا لانجد لتلك الرواية بطلا تدور فى فلكه الشخصيات الأخرى ، كما لانجد لها حدثا رئيسيا يتطور ثم يتعقد ثم يحل . بل يقدم لنا المؤلف عددا من الشخصيات

(٣) أزمة الجيش ص ٧٥

(٤) ، (٠) الهلال نوفمبر ١٩٦٤ ص ٥٦ .

المختلفة في صراعها معا وفي محاولتها ان تشق طريقها في الحياة في ظل ظروف قاسية . وتتنوع تلك الشخصيات فنرى رجل الدين الورع الشيخ رضوان الحسيني الذي لاتنال منه الايام ، ولا تؤثر على عقيدته وحيه للخير والفضيلة ، كما ترى رجلا آخر منحرفا يعرف بالشذوذ وهو المعلم كرشه . صاحب المقهى الوحيد بالحى والذي يعترف بولمه بالفلمان ، ولا يستتر فى ذلك ، ولا يريد أن يتوب عما هو آخذ فيه ويصور الكاتب « حميدة » أجمل فتيات الزقاق ، تواقه لرغد الحياة لاتخلو من شذوذ كأنه فطرة فيها . وفى الجانب الآخر نرى « عباس الحلو » يمثل القناعة والرضى بالقليل ولا يريد مفادرة الزقاق ولكنه يحب حميدة الطامحة فى حياة أكثر رغدا . وكأنهما تقيضان من حيث التكوين النفسى .

أما الثرى الوحيد فى الزقاق فهو السيد صاحب الوكالة ، وقد صورته المؤلف يملك طاقة جنسية هائلة برغم كبر سنه ، مما يجعل امراته تفر منه الى منازل أبنائها المتزوجين زيارة لهم فى الظاهر وهربا منه فى الحقيقة . وهو لا يكتفى بما حباه الله من طاقة جنسية ، بل يشحذها بصينية الغريك التى كان يرسلها الى الفرن ، والتى كانت حديث سكان الزقاق .

أما حسين كرشه وهو شخصية ايجابية ، فكان هو مطمح حميدة ولكنه كان أخاها فى الرضاع ، وهو يهجر الزقاق يخشا عن العمل فى معسكرات الجيش الانجليزى ، ولكنه يعود من رحلته خائبا ، فضلا عن أنه يأتى الى أبيه متزوجا .

وفى الرواية شخصيات أخرى غريبة مثل عم كامل بائع البسبوسة والذى يقضى يومه نانما تقريبا ، وذلك لغرط سمته ، كما أنه يبدو ساذجا للغاية . ويقدم لنا المؤلف الشيخ دويش وهو رجل مصاب بالجنون ، لا يغلو كلامه من حكمة أحيانا . وتلتقى كذلك بزوجة لهما طبيعة خاصة وهما المعلمة حسنية انفرانة ونوجها الذى كانت تقربه على مرأى من سكان الزقاق ونصادف فرج القواد الذى اتخذ من تجارة الأعراض عملا له فى أثناء الحرب العالمية الثانية وقد وضع فى الرواية التركيز على الشذوذ والفقر ، والجنس وكانت أغلب شخصياته اما مريضة واما منحرفة . ومن أمثلة الشذوذ والغرابة التى أضفاها المؤلف على شخصياته ، تصريحه بأن التكوين النفسى لحميدة به بعض الشذوذ ، وأن النسوة فى الزقاق

لم يكن بمتجنيات عليها فيما رميتها به من قسوة وشذوذ (١) ومن أوصاف الكاتب لحميدة تتضح سيطرة نزعة واحدة عليها ، وهي رغبته في الحياة الرغدة ، وتضحى في سبيل ذلك بكل شيء . وهي في هذا تشبه محبوب عبد الدايم من أكثر من وجه (٢) . ولكن حميدة لا تسقط فجأة ولكن يهدد الكاتب لسقوطها فيأتي مقنعا لا افتعال فيه . فهروبها من الزقاق خلف فرج القواد كان استجابة لرغبتها في هجر بيتها الفقيرة ، وقد قوى في نفسها تلك الرغبة ما كانت تشعر به من حسن ، وما سمعت به من أن فتاة حسناء فقيرة مثلها تزوجت من مقاول ثرى ، فتمرغت في أعطاف النعيم ، خصوصا وأن الكاتب قد صور مظاهر ذلك الفقر في بيتها ، وفيما كان يسبح في رأسها من « قمل » مثلا .

ويمثل عباس الحلو الوجه الآخر لحميدة ، فهو قانع بدخله المحدود من محل الحلاقة الذي يملكه في الزقاق . ولكنه يخرج من الزقاق مكرها للعمل في معسكرات الجيش الانجليزى حتى يصبح كفتا لحميدة التي لاتراه أهلا للزواج منها .

**ويحتفل المؤلف بتصوير الجنس مستعينا في ذلك بأكثر من شخص**  
فالسيد صاحب الوكالة - كما قلنا مفرم بالجنس بصورة غير مألوفة ، مما يجعله يرغب في أن يتخذ من حميدة عشيقه له ، ولكنها لا ترضى بفجر الزواج . فلا يتردد في أن يتزوجها لولا أن رغبته لم يكتب لها لتحقيق . كما أن المعلم كرشه مولع بالفلمن ، والمؤلف يحرص على الوصف التفصيلي لمحاولاته في استدراج أحد الفلمن ، كما سوف نبين ذلك . وليس حديثه عن مدوسة فرج القواد التي اتخذها لتعليم الساقطات الرقص إلا مقهورا من مظاهر الاحتفال بالجنس أيضا .

**وتلمص البيئة دورا هاما في مثل تلك الرواية ، ومن ثم يرسم المؤلف البيئة رسما تفصيليا دقيقا (٣) .**

وليس بالرواية حدث واحد يتطور وينتهى نهاية طبيعية ، كما نجد في الروايات التي يكون لها بطل وبطلة في حين تمور الشخصيات

(١) نجيب محفوظ ، زقاق المدق ص ٢١٤ انظر أيضا ص ٩١ ، ٢٧٧ .

(٢) محمود أمين العالم ، المصارع الفنى في أدب نجيب محفوظ ، مجلة الهلال العدد ١١ .

(٣) طه حسين ، نقد وإصلاح ص ١١٨ ، ١١٩ .

الأخرى في فلكها ، فالرواية مجموعة من القصص نجح الكاتب في نسج خيوطها معا بتحقيق نوع من العلاقات المتشابكة بين سكان الزقاق (٤) . ومن وسائل الربط بين أحداث الرواية ، تصوير بعض المواقف الطرفية أو الفكاهة كان يحضر المعلم كرشة غلاما يعمل بأحد المحال التجارية ويجنس معه في المقهى ، فتنزّل زوجة المعلم وتضرب الغلام ، ويدور بينهما وبين زوجها حوار ضاحك بعد ذلك . ومن أمثلة الفكاهة ضرب المعلمة حسنية الفرائة لزوجها ، ورفض المعلم كرشة السماح لابنه وقد عاد متزوجا ، بدخول منزله ، ثم موافقته على ذلك بمجرد رؤيته لتسقيق زوجة ابنه .

ويدور للبعض أن الكاتب لا يصور لا تطورا ولا تغيرا اجتماعيين في روايته ، فهي عمل واقعي يصور بيئة فقيرة بكل متناقضاتها ، تصويرا تسجيليا ، وقد يكون التقابل صارخا في كثير من الأحيان ، ولكن ذلك التغير في ظاهر في الرواية وأن كان ظهورا غير جلي (٥) ، وتتمثل مظاهر التغير في وجود المدياع في أول الرواية ، وانسحاب شاعر الربابة أمامه ، ويظهر أثر الحرب في خراب البيوت والتفريق بين الأهل ، ووجود عاملات المحال التجارية ، وتقليدهن (٦) من جانب المصريات الفقيرات ، كحميدة .

والحق أن أثر البيئة ، والوراثة ، والعامل الاقتصادي ، أثر حاسم على الشخصيات ، مما يجعل المرء يقرر أن نجيب محفوظ متأثر بمنهج زولا في رسم الشخصيات ، مما يجعل لهذه العوامل التي ذكرناها أثرا خاصا فيبيئة حميدة المتساهلة تؤهلها للنسقوط ، فاماها لم تكن أما حقيقية ، بل تبنتها صغيرة ، وليس من الغريب أن تبارك سقوط حميدة ، لأنها كما يقول المؤلف تمثل بالنسبة لها الدجاجة التي تبيض ذهباً ، كما أن الحاجة صنية عفيفي تطلب الزواج وقد بلغت من الكبر عتيا ، والدكتور البوشي حلاق الصحة ، ينشئ القبور ويسرق أطقم أسنان الموتى الذهبية أو المادية، ويميد تركيبها للأحياء . وهكذا نلاحظ أثرا سافحا للعوامل الاجتماعية . ولكننا نتساءل هل يمكن أن يوجد مثل هؤلاء الشواذ في مكان واحد ، وهل من حق المؤلف أن يتوسع في رسم الشلوذ بهذه الصودة وإن يفرّد له تلك المساحة الواسعة ، كما فعل مع المعلم كرشة على سبيل المثال لا الحصر .

(٤) فاطمة موسى ، نجيب محفوظ وتطور الرواية العربية ، مجلة الكاتب العدد ٩١ أكتوبر ١٩٦٨ ص ٩١ ، ٩٢ وانظر طه حسين ، نقد وإصلاح ، ص ١٢١ ، ١٢٢ .

(٥) فاطمة موسى ، مجلة الكاتب ، ص ٩٣ ، ٩٤ .

(٦) المرجع السابق ص ٨٥ .

وتمثل رواية « خان الخليل » ١٩٤٦ مأساة أسرة أحمد عاكف أفندى وتشابه مع بداية ونهاية في أن كليهما تصور مأساة أسرة . ففي حين يموت الأب في بداية ونهاية مختلفا أسرته تخوض صراعا خاسرا ، يفصل الأب من عمله في « خان الخليل » فيصبح في حكم الميت لأنه يفقد دوره في رعايته أسرته . وكما يضطر حسين كامل على أن ترك تعليمه بعد حصوله على الثانوية العامة ، يفعل أحمد عاكف الشيء نفسه ، ولكنه يكون شخصية لا تخلو من شذوذ وشعور بالنقص (١) ، ويشبه في هذا إلى حد ما كمال أحمد عبد الجواد في الثلاثية ، وتظهر مرضيته كذلك من وغبته في التشبه بالعلماء ، وتضخم الاحساس لديه بالاضطهاد ، وهو احساس يبلغ مرتبة العقيدة . وقد حاول أن يكون عالما فاشل ، وأراد أن يواصل دراسته فرسب واكب على القراءة بلا استيعاب مع جهل بالثقافة الحديثة ، فلم يصل إلى التفوق أو العبقرية اللذين كان ينشدهما .

ولم تمان أسرة أحمد عاكف من الفقر معاناة شديدة ، بل سارت حياتها هادئة بعد فصل أبيه من عمله ، وعزلته عن المجتمع . ومن هنا تركزت مأساة الرواية في شخص أحمد عاكف الذي لم يحقق طموحه باستكمال تعليمه بعد أن أصبح عائل أسرته للوحيد وأثبتت تجربته للكتابة أنه ليس مؤهلا لها فضلا عن أنه لم يقدر امكانياته الشخصية حق قدرها ففشل . وامتلات نفسه حسرة وآسى ولازمة الشعور بالاضطهاد ، حتى ظن أنه جاء سابقا لصره شأن العظماء جميعا . ويرجع افتقاده للنضج ولاتزان إلى ظروفه العاطفية والنفسية ، فقد نشأ مدلا في بداية حياته ثم انتهى به الأمر إلى حمل أعباء المسئولية الأسرية ، مما جعله بخيلا ، مهملًا لظهره ، وهو قليل الخبرة في شئون العاطفة كما يتضح من صبيانية الغرامية إذ يحب تلميذة بالمدرسة الثانوية وهو في الأربعين من عمره .

أما مأساة أسرته في الحقيقة فتمثل في وفاة رشدي عاكف الآخر الأصغر لأحمد عاكف ، والذي كان يعمل محاسبًا وكان أحمد قد بنى عليه آمالا كبارا وكان ينظر إليه باعتباره ثمرة كفاحه . وقد تمثلت في رشدي صفات أودت بحياته في نهاية الأمر فقد انطوى على استهتار شديد ، ورغبة في التمتع وجسارة في طلبها غير عابىء بما يترتب على ذلك من نتائج . ومن هنا أهمل نصائح الطبيب وهو مصاب بالمسسل الرئوي ، وعاد إلى

(١) نجيب محفوظ ، خان الخليل ص ١٧٨ .

السهر حتى الصباح كما كان يفعل من قبل وهو صحيح معاني فزادت علته . وقد ساعدت الأم على بلوغه ذلك النهاية .

ومن ثم فإن مأساة رشدى عاكف هي موضوع الرواية الأساسى ، ولكن هذا لا يثنى الكاتب عن رغبته فى تصوير « خسان الخليلى » وسكانه الذين اختارهم لتحقيق هدفه الفنى ، وهي من هذه الناحية تشبه « زقاق المدق » وقد كشف عن جانب يحلو له انكشف عنه دائما ، وهو المفامرات والعلاقات الجنسية غير المشروعة واتخذ من الست عليسات الفائرة . وزوجها القواد عيسى شقة أداة لتصوير ذلك اذ اتخذ الزوجين من شقتها مسرحا لسهرات ماجة فاضحة صصور بعضها وشفع ذلك التصوير بوصف جسدى للمرأة . وهو وصف يضيفه عادة على كل امرأة متحلة ويدكرنا هذا بما سوف نلتقى به من اوصاف لنساء اخريات فى الثلاثية مثل جلييلة ، وأم دريم ، وزبيدة . وتتضح فى هذا الوصف الجسامة والفضامة والتركيز على أماكن بعينها من جسم المرأة (٢) .

وكان رواد منزل الست عليسات متزوجين ، وهي نفس الصورة التي نراها فى الثلاثية ، حيث كان زوار الماملة زبيدة متزوجين كذلك ، فقد كان السيد أحمد عبد الجواد وأصدقائه يزورونها كل ليلة تقريبا .

وفى « خان الخليلى » نلتقى بالرجل المحكم البناء الذى يساعده تكوينه الورائى أو الجسدى على الاسراف فى الجنس . وكان العلم نونو الخطاط هو ذلك الرجل . فهو متزوج بأربع نساء ولكنهن لا يشبعن رغباته ، فينشده اشباعها عند « معشوقة الأزواج » وهو لا يخرج عن اقتراف المعاصى مع ايمانه بالله ، وهو فى هذا لا يختلف عن السيد أحمد عبد الجواد ، الذى كان مؤمنا قوى الايمان يقيم الصلاة ، ويؤمن بالأولياء ، ثم لا يجد حرجا فى معاشرته النساء المحرمات .

ويصور المؤلف وقع الحرب على المجتمع المصرى ، فيصور الفقر ، والانحلال الخلقي ، كما يصور متلقى الحى وسهراتهم فى قهوة الزهراء ويقدم شخصية أحمد راشد الشيوعى الملعن الذى كان يدافع عن الروس فى مناقشاته (٣) ، متغلبا صلفهم ضد الايمان مغالفا مشاعر الشعب المصرى الذى كان يريد انتصار الألمان على الانجليز المحتلين . ووصل الأمر بالماملة ، الى حد الاعتقاد فى إسلام « هتلر » .

وقد أحب أحمد عاكف فتاة تسكن بجوارهم تدعى « نوال » وهام

(٢) نجيب محفوظ ، خان الخليلى ص ١٧٨ .



بها هياما شديدا ، ولكنه كان يقف بازائها مترددا حائرا لا يدري ماذا يصنع ، ولما قضت من مياديرته أسرعت قبذاته بالتحية لتخرجه من خجلة وسليبيته ولكنها تنصرف عنه بمجرد أن ترى أخاه رشدي الذي صورته المؤلف تقيضا لأخيه وسامة وجسارة ومستقبلا مأمولا .

وقد اصطلح أحمد عاكف بـ «نيران الغيرة» بعد أن انصرفت عنه الفتاة وفتحت أمامه بابا جديدا للتعذيب ، ويصور المؤلف ما يدور بداخله من ألم عميق على صورة حلم رآه بعد ذلك ، وظلت نوال تشغل باله حتى النهاية ، ولولا ما كان يحول بينه وبين زواجها من اعتبارات تتعلق بذكرى أخيه لتزوجها .

**والحدث بالرواية لا يتطور (\*)** ويمكننا أن ننظر إليها باعتبارها قسمين : يكشف الأول منهما عن شخصية أحمد عاكف وينتهي بمجي رشدي من الصعيد ، في حين يبدأ الثاني من حيث ينتهي الأول ويصبح رشدي هو محور الرواية عندئذ ، وهو نفس الدور الذي لعبه أحمد عاكف في القسم الأول . وفي القسم الثاني تستمر مشاعر أحمد استعارها شديدا بسبب انصراف نوال عنه .

**ويتحرك الزمن (\*\*)** بسرعة في أول الرواية ثم يبطئ ، بعد ذلك ، ويظل الزمن متصلا من الفصل السابع عشر حتى الفصل الثالث والعشرين ويبدأ الزمن في الرواية من سبتمبر ١٩٤١ حتى أغسطس ١٩٤٢ في أثناء الحرب العالمية الثانية .

وقد صور المؤلف البيئة المكانية تصويرا دقيقا باعتبارها المسرح الذي تدور عليه الأحداث .

**والشخصيات في تلك الرواية مقننة ، ويتبع الكاتب في سببها** تكتيكا معروفا لديه ، فأحمد عاكف يقدم دفعة واحدة من النواحي الجسدية والنفسية والفكرية ، ثم هو يحدثنا عن حادثة ما فإذا رأى أحمد عاكف

---

(\*) حول مشكلة الحدث يمكن الرجوع الى ما ورد في مقدمة الكتاب . ( ف ١٠ )

(\*\*) حول قضية الزمن يمكن الرجوع الى :

١ - هانز ميرهوف ، « الزمن في الأدب » القاهرة ، سجل العرب ، ترجمة أسعد مرزوق . ١٩٧٢ . ( ف ١٠ )

٢ - سيزا أحمد قاسم ( د ) « بناء الرواية » ، القاهرة ، الهيئة العامة للكتاب . الفصل الأول ، بناء الزمن الروائي ، ١٩٨٤ . ( ف ١٠ )

نوال وأعجب بها أو بغيرتها ، فإنه يسرد علينا الماضي الغرامي لأحمد عاكف .  
وعندما يمرض رشدي مثلا ، يحدثنا المؤلف عن قصة مرضه . وعندما  
يحدثنا عن الأب المفضل يحكي لنا حكاية الفصل وتطوراتها . وعندما  
يحدثنا عن ثقافة أحمد عاكف يسرد علينا محاولاته جميعا في هذا الشأن .  
ومن هنا كان رسم الشخصية يعتمد على سرد ماضيها ، لتعريف القارئ  
بها ، وسبب ذلك بطبيعة الحال أن الكاتب أتى بشخصياته مكتملة ناضجة ،  
وقدمها للقارئ في مرحلة سبقتها مراحل لابد من الحديث عنها .

وتصور المؤلف للشخصيات ينأى بها عن الفهم الرومنسي الذي يحول  
دون اقتناع القارئ بها . فتجيب محفوظ كاتب واقعي يتمتع برؤيا نافذة  
للشخصيات وتفاعلها مع واقعها ، مما حال بين تلك الشخصيات وبين  
السذاجة أو الافتعال . وهو ما نأى به عن نمطة التعجب والفرجة التي  
تظهر في أعمال أخرى (٣) .

والكاتب يمر على الشخصيات الثانوية في الرواية مرورا سريعا وأن  
ركز على بعضهم أحيانا ، كما فعل مع المعلم نونو وأحمد راشد المحامي .

وقد نمت العلاقة بين الأخوين في « خان الخليلى » لتصبح  
علاقة جديفة بين أخوين آخرين في « بداية ونهاية » فالأخوين هنا يربط  
بينهما رباط وثيق من الأخوة خال من الأنانية ، ضحى الأكبر من أجل  
الأصغر ، ولكن الصورة بين الأخوين في بداية ونهاية تقدم تقيضين  
أولهما يختصر تعليمه ليعول أسرته في حين كان الثانى أنانيا مفرطة لا يقيم  
وزنا الا لتحقيق مطامحه ، وإن جاء هذا على حساب أسرته ، وتكمن فلسفته  
في أن الغاية تبرر الوسيلة . وهنا تشابه ما مع ذلك في تكوين الأخوين  
في كلتا الروايتين .

« وبداية ونهاية » ١٩٤٩ ، تصور كما قلنا من قبل صراع أسرة مع  
الفقر بعد سقوط عائلها ، وإذا كان الضحايا في الروايتين السابقتين  
فردين فإنهم هنا أسرة بكاملها .

وتبدأ الرواية بوفاة « كامل على » رب الأسرة تاركا أسرته المكونة  
من زوجته ، وابنته وولدين مازالان تلميذين بالمدرسة ، وابن ثالث قسبل  
في دراسته ونيس له عمل يرتزق منه ، ويعيش الأسرة على معاش ضئيل

---

(٣) ناطة موسى ، مجلة الكاتب ، ص ٨٥ .

خمسة جنيهاً في الشهر . والرواية تصور كفاح الأم وأبنائها في سبيل الحياة في حدود ذلك المبلغ الضئيل .

وتتمثل الحبكة في ربط الأحداث الفرعية بالخط الرئيسي للأحداث وهو كفاح الأسرة الذي يتبلور في في النهاية في حسنين الذي يرى الأسرة أن يكمل تعليمه برغم ما ينشأ على ذلك أعباء جديدة كان على الأسرة أن تتحملها . ويصبح حسنين من عناصر تطوير الأحداث وذلك لما كان يتسم به من طموح وإناية . ولكن ينتحر في النهاية بعد أن يجبر أخيه على الانتحار وتنهار بافتحاره أحلام الأسرة جميعاً .

قلنا ان هناك خيوطاً جانبية تصور شخصيات أخرى في الرواية . مثلما تصور لنا المؤلف حياة الابن الأكبر لكامل على الذي كان يعمل بلنجياً بما فيها من مصاعب ومشاق . وما نراه فيها من مومسات وغيرها . أو تصويره لكفاح نفيسة ثم سقوطها ، أو تصويره لطلاق الأسرة بأسرة الجيران . والتي سوف تلعب دور لا يأس به في التأثير على حسنين وحسين حيث يخطبها الثاني ثم يفسخ خطبتها بعد أن يلتحق بكلية الحربية .

وقد نخر الكاتب شخصياته بنائية ، فحسنيين يجسد الأناية وحب انظور (١) فقد كان أصغر الأبناء ، وتظهر انانيته عقب موت أبيه مباشرة فهو يبدي عدم الرضا لأنه لم يعد يحصل على مصروف ، ولأنه لا يستطيع ممارسة هواياته الرياضية ، ويشكو لأن أسرته سكنت بالدور الاسفل . لذا ان لا يردد في ان يجب من احبه « حسنين » أن يعمل تخفيفاً من أعباء الأسرة المادية دون أن يفكر هو في العمل .

ويتضح حبه للمظاهر في اليوم الذي شيعت فيه جنازة والده ، اذ رأى أن الجنازة لاتليق بمكانة أبيه ، كما لاحظ ان أحمد بك يسرى لم يحضر الجنازة مع أنه قريب والده ، كما يدعى لزميل له أن تبركة أبيه عفار ولذلك أمنت أسرته شرور الوصي . وهو يعلم أن أسرته لاتملك شسيتها .

وقد اهلته كل تلك الصفات للدور الذي في الرواية . ومن ثم صخر أسرته كلها لتحقيق أهدافه ، وانطوى على ثورة الأرقصاع العظيمة لا لأنه كان يكرهها حقاً ، ولكن لأنه يريد أن يتسلق إليها شاعراً بمدى

---

(١) قصص أعجبتني . ص ٢١ ، ٢٢ ، وانظر ايضاً حديثه عنه ص ١٤ ، ١٥ حيث يصفه بالتمرد وحب القلوس .

ما يلحقه وأمثاله من غبن في المجتمع ، وهو ما دفعه الى تأمل وضعه ووضع أمثاله من الفقراء وأهتدى في تأمله الى ضرورة أن تسود المساواة بين الناس ، فاما أن يكونوا جميعا فقراء واما أن يكونوا جميعا أغنياء ، والا فلابد أن يقتل الفقراء وأن يسرقوا (٢) ، ويمضي الى استنتاج أن وريثة الأغنياء لا يحزنون لموت آبائهم كما يحزن الفقراء الذين يمسق حزنهم بالفاقة والحرمان .

وفي الطرف المقابل كان يقف « حسيني » الذي كان يختلف عن حسنين في التكوين النفسي والعاملي ، ولكنه لم يستطع ان يتجاهل مظاهر الثروة والرفاهية والنعيم في قصر أحمد بك يسرى : فقال لنفسه : « اننا ناكل بعضنا بعضا ، ينبغي أن نسر بتهريج حسيني وعيشه مادام يجيئنا كل شهر بفخذ خروف ، وينبغي أن نسر بأختنا الخيطة ، مادامت تمد لنا لقمتنا الجافة ، وهذا الشات المتذمر ينبغي أن يسر بانقطاعي عن التعليم ، مادام سيتم تعليمه هو ، ياكل بعضنا بعضا ، أى وحشيه أى حياة ، لمى لا أجد الأعداء واحدا وهو أن قوة أكبر منا تصحنا طحنا وتلتهمنا التهاما ، وأنا نصمد ونقاتل (٣) » .

وإذا أضفنا الى ما اتسم به حسنين من سمات ما عرف به من نظرة مادية وجسدية الى المرأة تدفعه الى خطبة بهية ابنة فريد أفندي محمد جار الأسرة ، غير عابى بما تمنيه أسرته من ضائقة مادية ، وبخاصة وأن إصراره على الزواج منها جاء بعد عجزه عن أن ينال منها ماريا ، ولاختلف نظرتة الى بهية عن نظرتة الى تحية ابنة أحمد بك يسرى إذ كان مالفته اليهما ساقاها ، يقول عن تحية « ساق تستاهل ثقلها ذهبيا ، وفخذ سيحان الخالق .. » (٤) .

ولكن « تحية » تختلف عن بهية في أنها المطية التي ينبغ عليها هدفه في التسلق الى الطبقة الأعلى ، فيقول لنفسه مصورا موقفه منها : « .. ما أجمل أن أملك هذه القبللا ، وأنا فوق هذه الفتاة ، ليست شهوة فحسب ، ولكنها قوة وعزة ، فتاة مجد تتجرد من ثيابها وترقد بين يدي في تسليم مسيلة الجفون ، وكان كل عضو من جسدها الساخن يهتف بهي قائلا « سيدي » هذه هي الحياة اذا ركبته ركبتي طبقة بانزها .. » (٥) .

(٢) نجيب محفوظ - بداية ونهاية ص ١١١ .

(٣) المرجع نفسه ص ١٨٤ .

(٤) المرجع السابق ص ١٣٦ .

(٥) المرجع السابق ص ٢٤٥ .

وقد لعب حسين القانع ، الذي أصبح ربا للأسرة ، دورا هاما في الحفاظ على حياة أسرته وكرامتها ، ويأتى كفاحه في سبيل ذلك طبيعيا ومنسجما مع طبيعته الهادئة ونفسه الخالية من الثورة وأن شاب رضاء بالواقع لحظات من عدم الرضى والثورة أيضا . ولكنه لتدينه ، كان ما يلبث أن يعود الى حظيرة الدين فيعلن أنه نيس ثائرا ، ولكنه حزين . بل انه يخطب بهية بعد أن فسح أخوه حسنين خطبتها . عرقانا بجميل أيها ، ومراعاة للواجب ، ولعله كان يحبها منذ البداية وقبل أن يخطبها أخوه . وكان صمام أمن لأخيه حسنين عندما يشور الأخير ويعلن مسخطه وحزنه :

ويصور المؤلف حياة الابن الأكبر لكامل على وهو « حسن » ، الذى شق حياته بصعوبة وسط جو خطير تسوده البلطجة ، وبرغم أنه كان يعاشر احدى الساقطات ويحيا حياة يحرّمها المجتمع ، فانه لم ينس أسرته لحظة ، ولم يتجرد لا هو ولا صديقته الساقطة من عناصر الخير ، فحسب كان يود أن يحيا حياة شريفة ، ولكنه يعلم أن أجره منها سيكون زهيدا ، وليس حسن وعلى صبرى وأمثالهما الا نماذج مطحونة تثير الاسى قبل أن تثير الضحك . وكان حسن يدرك مرمى أخيه حسنين عندما طالبه الأخير بترك حياة البلطجة ، اذ ذكره بأنه دخل الكلية الحربية بنقود المرأة التى يعيش فى بيتها وهى ساقطة . بل ويعرض عليه أن يترك هو كلية الحربية ويترك هو درب طياب فكلاهما ملوث ينبغي أن يبدأ حياته من جديد اذا أراد أن يحيا حياة شريفة .

وكانت الام حازمة ، مسكت بزمام الامور بحصافة وتعقل ، كما كافحت فبسة لمساعدة أسرته ، ولكن مالمقته أسرته من متاعب واحساسها بسلامتها جعلها تقع فى حب « جابر سلمان » رغم شعورها بأنه ليس كفئا لها . واغواها « سلمان » ، ولكن هذا الانحراف لم يأت مفاجأة للقارى ، بل مهد الكاتب له تمهيدا طويلا ، فهى تحب الشباب ، وترى فيه رجلا ينقذها من أن تصبح عانسا فى المستقبل ، ولكنها بعد السقوط وفشلها فى أن تتزوج به تمزقه نفسها بالمرارة ، مما يدفعها الى هاوية التعاسة والانحدار ولما كانت تعتقد أن اصلاح ما وقع أصبح مستحيلا ، سلمت نفسها لأول من لقيها ، ثم اعتادت الدعارة ، وأصبحت عاجزة عن التخلص منها ، لحاجتها الى النقود ، وللتعطية على آلامها . وهى فى أثناء ذلك كله تشعر بوحنة الدماء ، ومع ذلك لا تتجرد كلية من مشاعر الأنثى ، اذ تفار عندما خطب اخوها حسنين « بهية » ابنة فريد أفندى ، وأيضا عندما خطب « سلمان » فتاة أخرى وتركها ، وكان من مأسى الزمن ومفارقاته

أن دعيت لحياكة ملابس عرس الفتاة ولكنها لم تطلق القيام بهذه المهمة  
فأهانت العروس ، وخرجت مطرودة من هناك .

ولعل « بهية » هي الوجه الآخر لنفسية ، والنقيض لها ، فهي  
آمنة من الناحية المادية واسرتها مستفزة ، ولذا فهي باردة العواطف تخطط  
لمستقبلها بأناة ، ولم تسلم نفسها لحسنيين لا قبل الخطبة ولا بعدها .  
وربما قصد الكاتب أن يحدث مقابلة بينها وبين نفسية التي سلمت نفسها  
لأول حبيب أظهر الحب لها ، أما بهية فقد ضبقت أعصابها لأنها لا حاجة  
بها الى الاندفاع . وهي تحيا حياة خالية من القلق والضياغ والشعور  
بالدمامة ، وهي الأحساسيس التي كانت تحسها نفسية .

وقد حرص المؤلف على أن يقبض على نفسية في أحد البيوت  
المشبوحة وتساق الى القسم ويستدعى أخوها حسنين ليواجه تلك الكارثة ،  
فيقودها الى قصر النيل حيث تلقى نفسها بين مياحه . **والمؤلف حريص في**  
**هذه الرواية التي لا شك تهدف الى الإصلاح الى القول بأن مثل تلك**  
**الأسرة لا يمكن أن تصل الى ما تبتغيه ، وقد فقدت عائلها ، وعاشت حياة**  
**خالية من مظاهر الاستقرار المادي ، ومن ثم لا بد أن تنتهي بموت بطلها**  
**واخته حتى يتنبه المجتمع لذلك :**

### التجديد في « التكنيك »

تعد اللص والكلاب بداية مرحلة جديدة في التأليف الروائي عند  
نجيب محفوظ ، ويصور طبيعة تلك المرحلة تصويرا دقيقا قول الدكتور  
عبد القادر القط « تمثل رواية اللص والكلاب » بداية مرحلة جديدة عند  
نجيب محفوظ تخل فيها عن تسجيل الحقبة التاريخية والقطاعات الكبيرة  
من المجتمع الى الدراسات النفسية المفردة التي تتركز الرواية فيها حول  
شخصية أو شخصيات قليلة تعمل بعض الدلالات والرموز وتخضع في  
الإنغلب لسيطرة نزعة نفسية أو فكرية واحدة متسلطة . ولا يعني ذلك -  
بالطبع - أن رواياته الاجتماعية التاريخية كانت خالية من مثل هذه  
النماذج بل أن فيها الكثير منها . ولكنها نماذج ليس لها وجود نفسى  
مستقل ولا يخضع لها بناء الرواية الفنية ولا تسلسل أحداثها ، بل  
تستمد وجودها من حياتها وتفاعلها مع الاطار الاجتماعى والتاريخى العام  
للرواية . أما في المرحلة الجديدة فإن هذا الشخصيات في محور العمل  
كله : منها تنبع الأحداث وعليها يقوم أغلب البناء (١) .

(١) الامرام ٣٠ يوليو ١٩٦٥ ، عى الأدب العربى الحديث ، ص ١٢٥ .

والحق أن هذا النص يصور الاتجاه الجديد لنجيب محفوظ والذي نسله « اللص والكلاب » ١٩٦١ ، والطريق ١٩٦٤ ، والتشاهد ١٩٦٥ ويلاحظ دارس رواية « اللص والكلاب » أننا نواجه ببطل لا نعرف عنه شيئا يخرج من السجن ، متجها الى الدراسة مارا بشارع محمد علي . دون أن نعرف عنه شيئا الا أوصافا موجزة للغاية وكلما التقى بشخص بدأنا نعرف عنه شيئا وبدأ يتفاعل مع الآخرين الذين لا وظيفة لهم الا الكشف عن أبعاد شخصيته . فعلمنا يلتقى البطل سميد مهراڤ بالمعلم « بياطة » ويهتته الأخير بسلامة الوصول . ثم ينادى عيش سدره زوج امرأة سميد ثم يظهر المخبر حسب الله ويصعدون الى شقة عيش تبدأ تظهر أمامنا حقيقة تلك الشخصية التي نابعها دون أن نعرف عنها شيئا . فنذكر أن البطل خرج من السجن وأنه قد دخله بعد أن وشى به صبيه عيش وزوجته ، ثم تزوجا بعد دخوله السجن الذي قضى بداخله أربع سنوات . ويكون هذا اللقاء بين الرجلين هو الذي يفجر ما يقع بعد ذلك من أحداث . فاللص يفادر المكان وقد صمم على الانتقام من زوجته وصبيه ، وكلما التقى بشخص بدأنا من هذا اللقاء ندرك أبعاد جديدة لشخصيته . فإذا زار الشيخ على الجنيدى أدركنا من خلال ذكرياته ماضيه نشأته وكيف كان يزور الشيخ فى طفولته ليحضر حلقات الذكر وعندما يلتقى بالمعلم « عنتر » و « نور » المومس نرى بعدا آخر ، كما نعرف قصة حبه لزوجه الخائنة « نبوية » من خلال مناجاة النفس . التى تعين القارئ على معرفة كثير من التفاصيل التى لا يتمكن الكاتب من عرضها فى أثناء السرد .

وليس من المبالغة القول أن رءوف علوان مثلا والذي كان اللص يعتبره استاذة الذى علمه السرقة ، وعلمه أن يحارب الأغنياء وأن يسرقهم ، وظيفته أن يعرض جانبا من جوانب حياة ذلك اللص .

**ومن الملاحظ كذلك أن المؤلف لا يتوسع فى وصف مكان ، ولا يطيل فى رسم شخصية من الشخصيات الا إذا كان بهدف الكشف عن مشاعر اللص ، وعن وقع ذلك المكان وذلك الشخص على نفسه .** فالصورة المعلقة على جدار غرفة الصالون فى شقة عيش سدره مفعها إثارة مكان الغضب والحقد فى نفس سميد مهراڤ كما أن الصورة التفصيلية التى يقدمها « لسياء » ابنة اللص وقد جاءوا بها لترى أباهما الذى لم تراه منذ أربعة أعوام هى صورة رائعة للطفلة وظيفتها إثارة أشجان أباهما الذى آله أنها لم تلق بنفسها فى أحضانها . ويمكن أن نجد الوصف التفصيل للمكان ، وأثره على نفس اللص فى وصف فيلا « رؤوف علوان » ،

وبالذات ما بغرفة الصالون من تحف ومرايا وآى النعمة والرفاهية التى  
أثارت غضب اللص وجعلته يرى أن أستاذه السابق قد تخطى عن مبادئه ،  
وركن الى ما حققه من ثراء • وكانت بداية الصراع بينهما •

أما الشخصيات الأخرى بالرواية فالمؤلف لا يقصدها على درجة واحدة  
من الاهتمام الا بقدر ما تؤديه من دور يكمل الدور الذى يلعبه اللص  
« فنور » هى الشخصية التى تل البطل فى الأهمية ، لأنها تقدم له الكثير  
من العون فى تؤولية فى شقتها ، وتساعده فى الحصول على سيارة لكى  
يهاجم زوج امراته وعندما جرح تؤوية وتقدم له الطعام والشراب ، وتزوده  
بما يحتاجه من معلومات ، أما الشخصيات الأخرى فيتفاوت اهتمامه بها ،  
حتى يبلغ درجو ضئيلة من الأهمية ، فالمخبر حسب الله الذى نلتقى به  
فى اللقاء الأول للصوص مع عليش سدره وهو يطالبه بكتبه وبابنته • يوصف  
بأنه رجل طويل عريض يرتدى جلبابا مقلما ، وينتحل هذا حكوميا •  
ثم يختفى بعد ذلك نهائيا من الرواية هو والمعلم بياطة ، ومن يسميهم  
المؤلف بماسحى الجوخ • بل أن حوار اللص مع الآخرين كان حوارا على  
مستويين : حوارا مع نفسه ، وحوارا مع الآخرين ، وكان الحوار الأول  
يكشف عن نواياه المبيتة ، وعواطفه الحقيقية فى حين كان الحوار الثانى  
حوارا متصلا بالموقف ليس الا • ولا بد أن تتساءل من « اللص »  
وما المقصود به ؟ ولا شك أن اللص ثار على المجتمع لأنه لا يحقق العدالة  
فى توزيع الثروة ، أو لا يحقق العدالة مطلقا ، ولكنه ثار فرد ، ليس  
بوسعه أن يغير شيئا وكان الكاتب كما لاحظ بعض النقاد - يدعو الى  
ثورة جماعية ، لتحقيق التغيير ، لأن الثائر الفرد ليس الا صيحة فى واد  
وسوف يلزم نفسه بلا مقابل •

ويبدو أن المؤلف - لهذا السبب - جعله مثقفا ، وليس مجرد لص  
محترف ومن ثم كان أول شيء يسأل عنه بعد خروجه من السجن هو كتبه  
التي وجد معظمها قد ضاع • وهى حيلة أراد بها أن يوهم قارئه أن اللص  
الذى قلناه رجل شريف يريد تغيير موضوع اجتماعية جائرة ، ولكن دون  
جسوى •

وربما أراد الكاتب بذلك أن يجعلنا نتقبل بطله ، ولفته الفصيحة  
الرصينة وخاصة فى مناجاته لنفسه ، وهى لغة رآها بعض النقاد لغة  
لا تتفق والمستوى الثقافى للصوص • فالشخصيات : « لا يتكلمون بلفتهم  
وانما بلغة نجيب محفوظ ، ولا يفكرون بمقولهم وانما يفكرون بعقل نجيب  
محفوظ • وذكرياتهم ذكريات نجيب محفوظ » (٢) •

(٢) لؤيس عوض ، مقالات فى الأدب والنقد ، ص ٣٥٠ •



ولكن كيف عثر نجيب محفوظ على هذا البطل ؟ لا يخفى أن هذا اللص من وحى سفاح القاهرة الشهير محمود سليمان ، الذى نسجت حوله الأساطير فى الخمسينات ، وربما لقي هذا اللص اعجابا فى الأوساط الشعبية لأنه كان يدافع عن قيمة أخلاقية ، تعزز بها تلك الأوساط اعتزازا شديدا وهو الدفاع عن شرفه كزوج تخونه امرأته مع أحد المحامين . وقد التفت نجيب تلك الشخصية وحوّلها إلى شخصية جديدة حملها تلك المعاني الثورية المتطرفة ، ولكن اللص يفتقد - برغم ذلك - تعاطف القارئ معه لأنه لا يرى فيه إلا لصا يتشدّ العمل الشريف ، كما لا يرى من كفاحه إلا ذكريات لا تبرر تمسكه الغريب بالسرقة . ومن هنا كان تصور اللص لنفسه باعتباره منقذا للشعب ، أو رائدا يسبق عصره بقرن من الزمان ، تصورا مبالغيا فيه ، برغم احساسه بأن الشعب يتعاطف معه . ولعل هذا ما جعل الدكتور شكرى محمد عياد يرى أن هناك تناقضا بين فهم اللص لنفسه ، وفهم الناس له ، (٣) ، وهذا هو ما دفع الدكتور عبد القادر القبط إلى القول بأن عنوان الرواية « اللص والكلاب » قليل الفائدة . لأنه يستمد قيمته من شعوره هوبه ، دون أن يتجاوب معه القارئ ، لأن فلسفته فلسفة مجرم لا يستطيع أن يتعاطف معه أحد رغم مأساته ، فهو وروؤف علون متعرفان ، ومبادئهما متعرفة منذ البداية ، كما أن خيانة زوجته له متوقعة فى مثل هذا الوسط الذى يعيش على الجريمة (٤) .

وقد كان من الأسباب التى جعلت بعض النقاد يعتبرون هذه الرواية قصة قصيرة (٥) برغم ما بها من شخصيات ، ومن بطل تمتد حياته لفترة طويلة وأن لم تعالج تلك الحياة قصصيا بالكامل ، هو تركيزها على نزعة نفسية واحدة من نزعات اللص وهى الانتقام ، ولذا يرى الدكتور عياد أنها قصة قصيرة ، محبوكة الأطراف كالمسرحية المحبوكة ، لأنها تمتاز بوحدة الخط ، وسواء ارتبط هذا الخط بشخصية واحدة ، أم بعدة شخصيات ، وسواء كان هذا الخط محصورا بزمن قصير ، أو يمتد لبضع سنين وهذا الخط ظاهر فى القصة ، ومرتبطة بقلّة عند الشخصيات فيها ، وقصر زمنها (٦) .

(٣) شكرى محمد عياد ، تجارب فى الأدب والنقد ص ٢٤١ .

(٤) صحيفة الشر ق البيروتية العدد ٤٩٨٧ .

(٥) يحيى حقى ، عطر الأحباب ص ١١٧ ، ١١٨ . وأن كان قد عدل عن هذا الرأى فيما بعد .

(٦) د . شكرى محمد عياد ، تجارب فى الأدب والنقد ص ٢٣٩ .

كما لن تجرد البطل من معاني الحق ، أو توفقه لتأمل ما بحث ،  
يجعل القارئ لا يحس بمأساته ، وقد لاحظ الدكتور عبد القادر القط أن  
اللمس لم يتذكر ابتته في الرواية الأمريتين ، وظل الانتقام يسيطر عليه .

وإذا كان الدكتور لويس عوض يرى أن « نور » بطله الرواية وليس  
النص ويشيد بتلك الشخصية ، لأن المؤلف صورها من الداخل والخارج  
بخلاف ما أتبعه مع الشخصيات الأخرى - فيما عدا اللص (٧) .  
فإن الدكتور عبد القادر القط ، يرى أن المؤلف فشل في رسم شخصيتها ،  
لأنه ركز على نهبتها على الاستقرار والحب ، ولأنه عمد إلى إغفائها من  
الرواية لأنها كانت قد أدت وظيفتها وهي إخفاء اللص (٨) . والواقع أن  
نور تنقل شخصية ثانوية تدور في فلك اللص وليس لها وجود مستقل  
عنه ، فهي مجرد أداة فنية ليس إلا ، والشخصية الثانوية لا تكون ناجحة  
إلا إذا كان لها وجود انساني فضلا عن وجودها لأداء دور ثانوي في  
الرواية .

أما حبكة الرواية فحبكة متقنة فاللص يخرج من السجن ليلتقي  
بعميلش سدره وأعوانه وبهذا اللقاء ينشط الحدث الذي يكون قد بدأ فعلا .  
ويكون من نتيجة ذلك اللقاء تصميم اللص على الانتقام ويرتبط على الانتقام  
وقائع وأحداث أخرى وتتمدد الأحداث يتدخل البوليس وتزداد تعقيدا  
باصابة اللص ثم هربه والقضاء عليه . وكل حدث يمثل حلقة تسلم  
إلى أختها بصورة منطقية ، وكل ما في الرواية من أماكن وأشخاص  
تؤدي دورها في تطوير الأحداث وتعقيدها ، وحملها .

ولعل هذا ما جعل الدكتور لويس عوض يصف الرواية بأنها تصور  
محتوى رومنسيا في قالب كلاسيكي ، لأن المؤلف مهتم بالبناء اهتماما  
شديدا ، ولغلبة عاطفة واحدة على البطل كما يحدث في الروايات  
الرومانسية ، ويرتبط على هذه الفكرة أن هناك صدعا بين الشكل  
والمضمون (٩) .

والحق أن فشل الرواية الأساسي يكمن في أن بطلها ليست  
مأساة ، تشد القارئ إليه ، وإن كانت في حياته مأساة مأساة بالفضل ، فأنها  
لم تصور للقارئ بصورة تجعله يربطها مضمونها ، أو يقلبها ينشد الأخلاص .  
ومن ثم فإن الجانب البوليسي يغلب عليها ، أو كما يقول الدكتور

(٧) مقالات في النقد والأدب ٣٤٩ . ٢٥٠ . ٣٥١ .

(٨) صحيفة الشرق البيروتية ، المجلد ٢٦٨٧ .

(٩) مقالات في النقد والأدب ص ٣٥٠ .

عبد القادر القط • • • ولو كان المؤلف قد اتقى مزيدا من الضوء على ماضي سعيد مهران في سرقاته وتجاراته غير المشروعة ، وفي صلاته بزملائه في العمل ، وتتبّع علاقته برؤوف علوان زميل صباه الذي يعد مسئولا الى حد كبير عن انحرافه لاصبح هذا الماضى شيئا جديرا بالاهتمام ، ولاصبحت مأساة سعيد مهران القرب الى نفوسنا واكثر على الاثر تعاطفنا معه • ولو اكتفى من حفره بالجريمة الاولى ثم جعل من صديقه نور - البقى المتعشّة الى الحب والاستقرار - مثالا لصراع طويل في نفسه بين الفخر والشرف فكان قد جعله شخصية انسانية ذات مأساة حقيقية تبعث التعطف والاهتمام • ولكن الاستاذ نجيب محفوظ مر مرويا عابرا عن هذا الجانب الهام من علاقة سعيد ونور • • • (١٠) •

وتلى « اللص والكلاب » رواية الطريق ١٩٦٤ ، وتمثل رؤية مشابهة لرؤية الكاتب السابقة ، فتقدم فردا هو صابر سيد سيد الرحمن ، وهو يواجه اختيارا صعبا يتقرر مصيره بناء عليه • قاما أن يعثر على أبيه بعد موت أمه ، ليمش في كنفه في سعادة وأمن وسلام وأما أن يعمل بلطجيا أو برمجيا أو قوادا • ويختار الطريق الاول ، ويجد في البحث عن أبيه ، متخذًا في ذلك كافة الوسائل دون جدوى •

وإذا كان اللص قد خرج من السجن واختار أسلوب الانسحاب والعنف ، الذي أودى بحياته ، فقد اختار « صابر » أسلوب البحث ، عن اقتناع به • وكلا الرجلين ملوث بالجريمة في الماضي ، تلوثا ليس من السهل عليه التخلص منه • فصابر ورث ماضى أمه المخجل والتي فرت من أبيه ليلة زفافها ، كما تقول ، ثم عملت تاجرة أعراض ، وصادرت الثورة أموالها وممتلكاتها الحرام وهامو ذا يواجه الضياع لولا ذلك الأمل الذي داعب خياله ، عندما قالت له أمه ان أباه وجيه معروف واسع الثراء ، وأن عليه أن يبحث عنه لعله يظهر بالأمان والسلام • وقد ورث اللص ماضيه في السرقة غير المشروعة التي قضى داخل السجن أربعة أعوام بسببها •

« والطريق » رؤيا وعزية تصور طلب الإنسان للحياة المرفهة بلا عمل ، متمتعا بالأمن والسلام • وهو حلم لم يظهر الإنسان بتحقيقه على طول تاريخه ، « فادهم » في رواية أولاد حارتنا ، والذي يرمز الى آدم كان يحلم بهذا قبل طرده من البيت الكبير « الجنة » ، بل وبعد طرده منه ، بعد أن اغواه إبليس : ويصور ذلك الموقف التالي بين « آدم »

(١٠) دكتور عبد القادر القط ، في الأدب العربي الحديث ص ١٤٢ •

وأخيه. رضوان : « مر به أخوه رضوان وهو على تلك الحال فرمقه بنظرة  
ساخرة وقال :

- ما أضيع الوقت الذى تنفقه فى إدارة الوقف !

فقال أدهم بأسما :

- لولا اشتغالى من اغضاب أبى لشكوت .

- فلنحمد المولى على الفراغ !

فقال أدهم ببساطة

- هينثا لكم ...

فسأله رضوان وهو يدارى الامتناع بالابتسام :

- أتود أن تعود مثلنا ؟

- خير ما تمضى الحياة فى الحديقة والنادى ..

فقال رضوان ببرارة

- كان ادريس يود أن يعمل

نفى أدهم بصره وهو يقول :

- لم يكن عند ادريس وقت للعمل ، ولا اعتبارات أخرى

غضب ، أما السعادة الحقة ، ففى هذه الحديقة تجدونها ..

ولما ذهب رضوان قال أدهم لنفسه : « الحديقة ، وسكانها المفردون .

الماء ، والسماء ، ونفس النشوة ، هذه هى الحياة الحقة . كأننى أجد

فى البحث عن شيء . ما هذا الشيء ؟ .. » (١) .

ويكشف عن هذا الحلم الاتسانى القديم بحياة الفراغ والجدة قول

« أدهم » أيضا : « .. العمل من أجل القوت لعنة اللعنات ، كنت فى

الحديقة أعيش لأعمل لى الا أن أنظر الى السماء أو أنفخ فى الناي ، أما

اليوم فلست الا حيوانا ، أدفع العربة أمامى ليل نهار فى سبيل شيء

حقير نأكله مساء ، ليلفظه جسمى صباحا ، العمل من أجل القوت لعنة

اللعنات ، الحياة الحقة فى البيت الكبير ، حيث لأعمل للقوت وحيث

المرح والجمال والفناء .. » (٢) .

ويحلم آدم هذا الحلم بعد أن طرد من « الجنة » ، وظل هذا الحلم

يرأوده على الدوام .

(١) أولاد حارتنا ص ١٨ - ١٩ .

(٢) المرجع نفسه ص ٦١ .

فصاير بطل الطريق يمثل حلم الانسان فى حياة سعيدة ، دون أن تذكرها لجنة العمل ، التى منى بها . الانسان منذ طرد آدم من الجنة وتحكم حياته حتمية لا يستطيع أن يخلص منها ، وتمثل فى ضرورة أن يسلك أحد طريقين : طريق العيش فى كنف الأب فى سلام وطأنينة . أو طريق الجريمة ، فيعمل برمجيا أو بلطجيا أو قوادا ٠٠ وتتضح تلك الحتمية من أقوال كثيرة ترد على لسانه كأن يقول لأمه : « ٠٠ أمى ما معنى هذا كله » ؟

— معناه أنى أوجهك الى المخرج الوحيد من ورطتك .

— لعله قد مات .

— ولعله حى

— وهل أصبح عمى فى البحث عن شىء قبل التأكد من وجوده ؟

— ولكنك لن تتأكد من وجوده الا بالبحث وهو خير على أى حال من بقائك بلا مال ولا عمل ولا أمل ٠٠

— موقف غريب لن أحسد عليه .

— يذيله الوحيد أن تعمل برمجيا أو بلطجيا أو قوادا أو قاتلا .

فلا بد مما ليس منه بد ٠٠ « (٣) »

وكما سيطرت على سعيدة مهران الرغبة فى الانتقام ، استبست بصاير فكرة العنور عن الأب ، بحيث أنه لو لم يجده لا يصبح لجه معنى ، بل لا يصبح لوجوده ذاته أية قيمة .

**ويبدو من القراءة الكاملة للرواية أن الشخصيات الأخرى ليست**

**الا موزعا ، فكرية زوجة صاحب الفندق الذى يقيم فيه البطل بعد مجيئه الى القاهرة للبحث عن أبيه رمز للجانب المادى للحياة ، حقا تحب صاير وتنشأ بينهما علاقة جسدية متكررة ، وتتأمر على زوجها وتطلب من صاير قتله وينفذ صاير مطلبها ويقتل الرجل ، بل ويكاد يفتك بها فى النهاية ، ولكنها مع ذلك كله ليست الا رمزا للسادة أو للجانب المادى من الحياة الانسانية ، فى حين تكون الهام تقيضها فى المظهر الجسدى رمز للجوانب الروحية فى الانسان ومن ثم كان البطل موزعا بينهما يحبهما معا ، ولا يستطيع أن يكتفى بأحدهما ، وكلما التقى بأحدهما نسى الأخرى .**

**ويبدو أن مفتاح الرمز فى الرواية كامن فى « الأب » الذى يبحث**

(٣) الطريق ص ١٢ وانظر المرجع نفسه ص ١٧ حيث تتكرر هذه الفكرة .

عنه البطل ، المؤلف يختلف له بمستويين من الوجود ، المستوى الواقعي باعتباره أبا لصابر ، والمستوى الرمزي وهو أنه رمز لله تعالى ومن النصوص التي تشير الى المستوى الاول : قول المؤلف صابر : « راح يزرج الحجرة في حيرة ثم وقف أمام السرير وهو يحال :

- وإذا بعد الجهد والتعب أنكرني ؟

- ومن يرى بهاء صورتك وينكرك ؟

عاد الى الجلوس وهو يقول :

- القاهرة مدينة كبيرة وأنا لم أزرها من قبل ...

- من قال انه لليوم في القاهرة ؟ لم لا يكون في الاسكندرية ، أو في أسبوط أو دمنهور ، الحق أنه لم يطلعي على حال من أحواله ، أين هو اليوم ، ماذا يعمل ، أهو أعزب أم متزوج ؟ الله وحده يعلم ... » (٤)  
فالأم تصور الأب ، بصورة بشرية تشفعها بقولها اللهم أعلم وذلك تمويها من الكاتب وإيهاما للقاري. بأنها تتحدث عن رجل من لحم ودم كان زوجا لها . كما أنها تشير اليه قائلة إن المال حسنة من حسناته (٥) وهي محاولة من الكاتب لتصوير البعد الرمزي لذلك الأب باعتباره الها .

ومما يؤكد المستوى الرمزي للأب قول المحامي لصابر متحدنا عن أبيه : « كان في طريقه الى الهند ، وقد أهدى الى صاحبي كتاب « كيف تحتفظ بشبابك مائة عام » ، كما أهداه صنوقا فاخرا من الخمر الممتعة .

- لا يبعد أن يكون هو الذي رأيته في السيارة ، وهل وقع على حديثه بامضاء ؟

- أظن ذلك .

- ألا يمكن أن أرى الكتاب .

- سأتيه به .

- وإذا أردت الاحتفاظ به المدة الباقية ؟

- لا أظن صاحبي يرفض طلبك .

- شكرا وماذا أيضا ؟

- وقال صاحبي انه مازال محتفظا بحيوية الشباب ، وأفكاره وضحاكاته . وقال : « اني أتجول بين قارة وأخرى كما يتجول أصبعك بين

طرفي شاربك ، وقال : أيضا : « لا تمه نفسك من الأحياء حتى نظوف  
بأربعة أركان المصورة ، وتمارس فيها الحب » .

— ألم يذكر في الحديث أحدا من أبنائه ؟

— محتمل أن يكون له في كل قارة أبناء ، ولكنه لا يتحدث إلا  
عن الحب ، وقد شرب حتى ثمل ثم غنى أغنية غرامية سمعها في إحدى  
قبائل الكونغو ، (٦) .

ومن هذا النص نلمح المستويين اللذين يحرص عليهما الكاتب في  
تقديم الأب ، ونلمح المستوى الرمزي من بعض عبارات كقوله انه لا يحدث  
الا عن الحب أو أنه يتجول في القارات الأربع في سرعة فائقة ، والحدث  
في الرواية محسوب بلفة ، فموت الأم يعقبه البحث عن الأب ، وهو يحب  
يضع في طريقة كريمة والهام معا ، ومن خلال بحثه وتأرجحه بينهم .  
ومن خلال حاجته الى المال الذي أوشك رصيده منه أن ينفذ ، وحاجته  
الى كريمة ، التي اعتادت أن تزوره ليلا في غرفته ، ولم يصد يطبق  
فراقها قتل زوجها ، ثم بحيلة من البوليس ذهب ليقبضها لأنها ستتزوج  
من رجل آخر وهكذا يقبض عليه البوليس ، ليلقى مصيره .

ولكن الباحث في النهاية يتساءل عن جوى هذا الرمز ، وعن مدى  
القيمة الفنية التي يحققها ، اذا كان البطل في النهاية غير واضح الدوافع ،  
ولم يست في حياته مأساة حقيقية ، ولا يشهد الفعل ولا يبحث عنه . ثم  
يرتكب الجريمة بيسر وسهولة . مما يجعلها الى تجربة ذهنية ، جرم  
التركيز على البطل ، والا يجتز في وصف المكان وتحويل الشخصيات  
التأويلية الى مجرد أدوات للكشف عن دوافع البطل ليس الا . . . .

وتنضج رواية « الشحاذ » ١٩٦٥ لنفس البناء الذي تخضع له  
الروايتان السابقتان . وتصور أزمة حادة يعانيها عمر الخمرأوى المحامي .  
الذي نراه لا يلبث الا قليلا حتى يبلأ في المعاناة من أجل اختيار صعب  
بين أن يستمر في حياته وعمله أو يعتزله الى التصوف .

ويقسم البطل من خلال ما يحس به من ملل في لفصل الأول .  
واثق أن ملل الخمرأوى لا يتضح للقارئ تماما الا بعد أن يقرأ اغلب  
الرواية (\*) وان كان الخمرأوى يقدم في حاضره فقط . فان الحوار

(٦) الطريق من ١٨٢ الى ١٨٣

(\*) ان حالة الملل التي تسمى ( الخمرأوى ) يبرزها ( نجيب محفوظ ) ابتداء من  
الصفحة الأولى في رواية ( الشحاذ ) ثم يعود محفوظ لكي يذكها من خلال استخدامات  
أبنية لغوية تجعل أدوات النفي والسلب والفاط مثل الموت والغربة ، والسجن ، ثم  
بعبارات وجمل صريحة مثل ( أثمر بخود غريب من ٧ ) ، « ماتت رغبتى » ( من ٧ )  
( فـ ٩ ) . ولا يمر الفصل الأول حتى تنضج لنا فداة أزمة البطل .

وذكريات الشاعر. تكشف عن أبعاد أخرى ، فقد كان طالبا ثوريا يقود أو يشارك في الاضرابات في مدرسته . كما كان يحلم بإقامة مدينة فاضلة ، وهو حلم يعنى من وجهة نظره ، التطبيق للمبادئ الشيوعية ، كما كان شاعرا هجر الشعر ، وتثير أشجانه ذكرى صديق له سجين كان يشاركه نشاطه السياسى .

وتتضح تلك الحقائق شيئا فشيئا فى الفصول المتعاقبة للرواية ، ويمثل الحوار بين المحامي وبين الآخرين فى الرواية ، أو بينه وبين نفسه . الوسيلة الأساسية للكشف عن أزمته (\*) .

ويبنى الحدث فى الرواية على محاولة الحمزاوى التخلص من ملئه . وهو ملئ من حياته الزوجية ، ومن عمله ، ومن كل شئ فى حياته الحاضرة . ويهجر عمله وبيته ، ويحيا حياة خاصة مع إحدى الراقصات ولكنه لا يظفر بالاستقرار ، فيهجر تلك الحياة الى التصوف ، وفى أثناء تحرك تلك الأحداث ومتابعتنا لرحلة البطل نعلم بماضيه ، كما أن وجود صديقه عثمان خليل الذى يفرج عنه يكشف عن ذلك . أيضا . وليس من المبالغة القول أن شخصيات الرواية الأخرى وطبقها عن أزمة البطل . وهو فى النهاية وقد نفى يده من دنيا الناس ، يبحث عن الله الذى يتحدث عنه بضمير القائب فيقول : « .. وتنهدت فى أعماق وفتحت عيني فى الظلام . ماذا يعنى هذا الحلم إلا أننى لم أبرأ بعد من نداء الحياة ؟ وكيف أفكر فيك طيلة يقلتى ثم تمبت بمنامى الأهواء .. » (١) وهو يتساءل : « .. متى يرى وجهه ؟ ألم يهجر الدنيا من أجله ؟ » (٢) أو يقول : « ان تكن تريدنى - حقا - فلم هجرتنى ؟! »

ولنا أن نتساءل هل نجح المؤلف فى تصوير ملئ بطله أو اغترابه ؟ كما يصور ذلك على لسانه فيقول : « .. ولم تشعر الكتابة وأنت بين هذه الجنان الرحيمة ؟ وما هذا الشعور المقلق الذى يهمس لك بأنك ضيف غريب موشك على الرحيل . وإلى أين ؟ .. » (٤) . الحق أننا نفلل لا نرى سبباً مقنعا لطبع « الحمزاوى » الى هذا الملل ، كما أن الأسباب

(١) - الصفحة من ١٧٧ .

(٢) . (٣) المرجع السابق من ١٩١ .

(\*) كثير من هذا الحوار ليس حوار الشخصية ولكنه حديث الرادى مثل « وشيك الدرب ذراعه وقال بجديدة :

- مات ما عندك .. ( من ٧ ) أو حوار الطبيب فى ( ص ٨ ) ثم من ٩ أو حديث عمى الحمزاوى فى ( ص ٩ ) آخر الصفحة .

(٤) المرجع نفسه من ١٤٢ .



الحقيقية التي تغتفى خلف واجهة الملل التي يعطنها البطل ، والتي تمثل  
الاعراض الحقيقية لهذا المرض ، تقل غير واضحة ، ولا تسمح بتجسيد  
أزمة البطل إذ يحتل الملل - وبالدلت من الحياة الزوجية - مساحة كبيرة  
من الرواية ، وبخاصة عندما ينصرف البطل عن زوجته الى الرائعات  
وغيرهن تجديدًا لحياته .

ولعل ما ذكره الدكتور عبد القادر القط من أن التجديد يحتاج الى  
جسارة ، في حين يجدد نجيب محفوظ في حذر بالغ ، معتبرا الأسلوب  
وعاء يصب فيه أفكار شخصياته ومشاعرها ، متناسبا أن التجارب الجديدة  
تحتاج الى أشكال جديدة تحلم كثيرا من التقاليد والأوضاع الفنية (٥) .  
قول صحيح .

ويرى الدكتور عبد القادر القط عناصر الصراع في نفس الحمزاوي  
فيقول : د . د . والحق انه كانت في نفسه ثلاث تيارات مضطربة يمكن أن  
تخلق هذا الصراع ، أحدها من حاضر حياته ، والآخران من ماضيه البعيد .  
فهو في حاضره قد سئم الحياة الزوجية وراعه ما طرأ على زوجته الجميلة  
من تغير بمرور الزمن وما تخضع له علاقته بها وباصدقائه من رتابة  
مملة . وهو من ماضيه معذب الضمير لأنه من ناحية لم يرض في كفاحه  
السياسي الذي بدأه في مطلع حياته الى النهاية ، ذلك الكفاح الذي انتهى  
بزميل له الى السجن عشرين عاما على حين أصبح هو المحامي الثرى  
المرموق ، ولأنه من ناحية أخرى قد هجر الفن والشعر وآمن من خلال  
ممارسته العملية للحياة أنه لا مكان للفن الصادق فيها ، وأن الفن قد  
أصبح مجرد لهو وتسليه في عصر سيطر فيه العلم على الحياة سيطرة  
تامة . د . د . (٦)

ويرد الدكتور عبد القادر القط اخفاق المؤلف في نسج مأساة بطله  
بخيوطها الثلاثة ، لأن : د . د . تلك الخيوط لم تتضح بصورة متساوية في  
الرواية ، ولم يلتحم بعضها ببعض كما كان ينبغي . فاحساس المحامي  
بماضيه السياسي ومأساة صديقه السجن احساس شاحب لذكرى بعيدة  
طواها النسيان تطفو من حين الى آخر في وخز خفيف من ألم الضمير .  
وحين يلتقي صديقه بعد خروجه من السجن لا نشعر بأن هذا اللقاء كان  
له وقع حقيقي في نفسه . أما هجره للشعر فلا يمثل - كما صورده نجيب  
محفوظ - عذابا صادقا يمكن أن يشارك مشاركة حقيقية في خلق أزمته .

(٥) جريدة الأهرام ١٩٦٥/٧/٣٠ وأنظر المؤلف ، دراسات في الأدب العربي

(٦) المرجع نفسه .

س ١٤٥ - ١٥٠ .

فهو يناقش الأمر مع صديقه ومع ابنته الشاعرة مناقشة منطقية جامدة فيها كثير من الاقتناع بالمسلك الذي اتخذه وإيمان ساذج بضرورة اللجوء الى العلم وحده . وحديثه عن هذين الجانبين الهامين من ماضيه وتفكيره فيهما ، لا يستلخ في نسيج الرواية على نحو جدى مستد ولا يتفادى مع ملاله من حياته الحاضرة ، بل يكتفى بجيب محفوظ من ذلك بأن ينثر في الرواية عبارة هنا وعبرة هناك ليطلق هذان الجانبان على سطح الأزمة .. » (V) .

والحق أن التلاحم بين الماضي والحاضر في حياة الحجازوى لا يتم بصورة تكفى لتصوير أزمة وتجسيدها . لأن المؤلف كان مشغولا بالأسلوب الجديد الذى يستلزم الحوار والمونولوج الداخلى والذكريات والأحلام ، ويعالج أزمة نفسية أو عاطفية أو فكرية حادة تعاني بسببها الشخصية الرئيسية . فالبطل قلق يريد الخلاص من مشاعره ، التى لم تجسد بالقدر الضرورى ، الى نوع من التصوف . وكان بحاجة الى أسلوب فنى آخر . يقول الدكتور عبد القادر القط مصورا ذلك : « فالباحث عن سر الوجود » والتطلع الى المجهول يستلزمان أسلوبا فيه من الشفافية والتحلل النسبى من المنطق ما يتلاءم مع طبيعتهما . ان الأستاذ نجيب محفوظ فى روايات مرحلته الجديدة يرود آفاقا نفسية وفكرية فيها كثير من الطروح ، ولكنه لا يجد فى أسلوبه بما يتناسب مع هذا الطرح ، ويبدو أنه ينظر الى الأسلوب ، كأنه وعاء يصب فيه أفكار شخصياته ومشاعرها . أنه يجد فى حذر بالغ وينسى أن التجارب الكبيرة الجديدة لا بد لها من أشكال جديدة تتعلم فيها على يد الكاتب الكبير كثير من التقاليد والأوضاع الفنية .. » (A) .

والرؤيا الرمزية الكاملة الجوانب تتمثل فى أولاد حارتنا ١٩٦٧ (\*) . وتتمثل محاولة من المؤلف للخروج على الشكل الروائى التقليدى ، ولم يفعل نجيب محفوظ وحده هذا ، فقد طبع الكاتب الى تجاوز الاطار القديم لمواكبه لتطور فى الرواية الأجنبية ، وكان الرمز من الأساليب التى اتخذوها للتعبير عن تجاربهم الروائية . وكان اتصال الكتاب المصريين فى بداية نشأة الرواية مقصورا على الأشكال التقليدية الأوروبية وبخاصة

(V) المرجع نفسه ص ١٤٦ ، ١٤٧ .

(A) المرجع نفسه ص ١٤٠ .

(\*) نشرت ( أولاد حارتنا ) سلسلة فى حلقات داخل الملحق الأدبى للأهرام / الجمعة فى عام ١٩٥٩ ، وصاحب خاتمتها شجرة فى مجلس الشعب مما استحال معه نشرها فى القاهرة ، ولقد طبعها النشر اللبنانى د . سهيل أدريس . أما الرواية التى صدرت فى التاريخ المثلث بأعلى الصفحة فهى رواية ميرامار . ( ف ١٠ )

الرومانسية منها • ولم يكن مستوى الوعي الفني في الوطن العربي يحتمل القفزة المفاجئة الى اطر مظهرها في الغالب ينحو منحني تجريديا • ولعله مما يؤكد صحة ما نقول : أن نجيب محفوظ يلجأ الى الرمز بعد أن قطع شوطا طويلا في الكتابة بالشكل التقليدي ، وهو يعي حقيقة التجديد الذي يحدثه في « الرواية » كما يتضح من قوله : التالي مجيبا على سؤال عما اذا كانت الرواية العربية قد قدمت شكلا جديدا على الصعيد العالمي : « • لا أعتقد أنها قدمت شكلا ، والواقع أن الشكل الجديد لا يتأتى اعتباطا وإنما هو ملتحم بالموضوع والمضمون التحاما حتميا ، ونحن بدأنا بالرواية وهي تكاد في رأى البعض على الأقل تستهلك أغراضها في أوروبا وتنتهى • وعندما مررنا برؤية رومانسية ، وجدنا في الشكل الرومانسى ما يكفل التعبير المنشود • وكذلك عندما انتقلنا الى رؤية واقعية نقدية او واقعية اشتراكية او ما بعد ذلك • بل توجد أشكال للرواية الحديثة في أوروبا تعبر عن رؤيا حضارية جديدة لم نصل اليها ، ولن نصل اليها في القريب العاجل ، وقد لا نصل اليها أبدا ، وأصالة الفنون العربي تتضح في اختباره الشكل المناسب لا الشكل الثير وتحويره بما يتفق مع موضوعه المحل •• » (١) •

**فالتجديد - في رأى نجيب محفوظ - يقوم على اختيار شكل أجنبى مناسب وتحويره حتى يتلاءم مع الموضوع المحل الذى يعبر عنه الكاتب •**  
وهي عملية لها خطواتها - لو تمت بهذه الصورة - على الأعمال الروائية التي يصبح الشكل فيها مجرد وعاء تصب فيه التجربة وليس أداة يجد الروائي نفسه متجها اليها لأنها أفضل الأدوات للتعبير عما يحسه •

ولم يطل الوقت بالرواية العربية - كما حدث في الرواية الأوروبية - لكي تتطور من شكل الى شكل بالتمريج ، فكان طبيعيا أن يبقى هذا الشكل التقليدي حتى يتضح ويؤدى دوره ، ويواكب التطور الحضارى والاجتماعى • ولكن الكتاب ما كانوا ليستطيعوا أن يبقوا بمعزل تام عن التيارات الخارجية ، فبدأوا يستلونها على استحياء في الاطار التقليدي •

**ونحن نعلم ان نجيب محفوظ قد استغنى الرمز بعد فترة من التوقف عن الابداع ، فلهذا كانت للتأمل واختيار الاسلوب المناسب ، وتجدد**

(١) محمد احمد عطية ، مع نجيب محفوظ من ١٤ •

## الاشارة هنا الى انه عاد فحجر ذلك الاسلوب الرمزي واستخدم الاسلوب التقليدي (٢) .

وتعد رواية « أولاد حارتنا » أكثر روايات تلك المرحلة إيفالا في الرمز . وتعتبر عن فكرة للمؤلف وهي أن تقلم مصر لن يتم الا بالثورة على الظلم والفقر وسوء توزيع الدخل الذي يشير اليه المؤلف في الرواية باسم « الوقف » .

وتنقسم الرواية الى خمسة أقسام كل قسم منها مستقل أو قائم بذاته ويسلم بعضها الى بعض ، كما يمثل كل منها فترة حاسمة في تاريخ « الحارة » التي وأن صورها المؤلف حارة مصرية ، لا يستبعد اعتبارها رمزا للبشرية بأسرها .

والقصة الأولى في تلك الرواية بعنوان « آدم » ، ويقدمه المؤلف شابا ناضجا ، يختاره أبوه « الجبلوى » لإدارة الوقف متخطيا أديس أكبر أبنائه والذي كان يتطلع الى ذلك ، ولما ينور « أديس » يطرد من البيت الكبير ، ويواجه الحياة في شظف ومشقة .

ونلتقى بآدم في مرحلة حاسمة من مراحل حياته ، مثلما نلتقى سعيد مهران في « اللص والكلاب » أو صابر « في الطريق » أو الحمزاوي في « الضحاذ » . بل لا نقال إذا قلنا أن هذه اللحظة تكون حاسمة في حياة من حوله . ويكون لهذه المرحلة أثرها في تحريك الأحداث ودفعها بسرعة نحو نهايتها . وبعد أن يطرد آدم من البيت الكبير تتوقف الأحداث عشرين عاما ، يكون آدم في أثنائها قد رزق بطفلين هما « قدرى » و « همام » ، حيث يقتل الأول الثاني لأنه كان ينافسه في حب « هند » ابنة عمها أديس والتي تكون في نفس السن تقريبا .

أما المرحلة التالية فبطلها « جبل » ، وتلقاه في مرحلة حاسمة من حياته وحياة « الحارة » ، ولا يلبث أن ينقسم في الأحداث التي تتلاحق

---

(\*) لم يوضح الدكتور عبد الحميد حدود الانتطاع التي يشع اليها . فإذا كانت تلك الفترة المقصودة هي بين عامي ٤٩ وبعد انجازه لرواية بداية ونهاية ، فلقد عكف محفوظ على كتابة الثلاثية وهي - حسب رأي - الناقد تحيل سمات الأسلوب التقليدي وتغلو من الأسلوب الرمزي . أما إذا كان المقصود هو مسافة الزمن من ١٩٥٧ وعقب ظهور ( العسكرية ) واكتمال الثلاثية حتى عام ١٩٦١ عندما صفت ( اللص والكلاب ) فإنه من المألوم أن محفوظ نشر ( أولاد حارتنا ) كما سبق أن أوضحت عام ( ١٩٥٩ ) وهكذا لا يكون هناك أى انتطاع الا في الفترة السابقة ( ٤٩ - ٥٧ ) . ولا نجد هنا ضرورة للقول بأن محفوظ قد حجر الرمز أو عاد اليه . : ( ف ١٠ )

فى سرعة حيناً وفى بطء حيناً آخر ، ويدور الصراع بين الناظر والفتوات من أجل فقراء الحارة وسوادها الأعظم ، وينتصر جبل ، الذى يمثل انتصاره انتصاراً للحق والعدل فى الحارة . ثم تسوء الأحوال فى الحارة بعد موت جبل . وليس جبل إلا سيدنا موسى عليه السلام (٢) .

ويقدم الكاتب « رفاة » الذى يرمز لسيدنا عيسى عليه السلام فى الحلقة التالية ، فى مرحلة حاسمة من حياته وحياة الحارة ، ولا يلبث أن ينغمس فى الأحداث الدائرة من حوله ، والتي تقوم على الصراع بين الناظر والفتوات ، كما حدث فى زمن « جبل » تماماً ، ولكن رفاة يقتل لأنه كان مسالماً ، وكما رأينا « جبل » شاباً ، نلتقى برفاة شاباً أيضاً .

ويكون « قاسم » الذى يرمز لسيدنا محمد صلى الله عليه وسلم ، بطل المرحلة قبل الأخيرة من الرواية ، ويدور صراع بينه وبين الناظر والفتوات ولكنه بعكس « رفاة » ينتصر ، وينشر مبادئ الحق والعدل والمساواة ، ولكن الحارة مع ذلك لا تستشعر السعادة أو تنعم بذلك العدل وتلك المساواة طويلاً ، لأن الحكام لا يلبثون أن ينحرفوا عن مبادئه ويسود الحارة الظلم والبلطجة .

ويكون « رفاة » الساحر ، الذى اخترع زجاجة جهنمية تحدث انفجارات رهيبية عندما تستخدم هو بطل الحلقة الأخيرة من الرواية . وقد أدى الاختراع الى القضاء على الفتوة التقليدية فى الحارة ، فان الناظر حل محل الفتوات فى المعوان على سكان الحارة ، بل ويقتل « عرفة » نفسه مخترع الزجاجة الجهنمية بينما تكون الزجاجة قد تحولت الى أداة لاذلال الحارة . وليس رفاة إلا رمزاً للعالم ، والزجاجة الا رمزاً لمنتجات العلم الفتاكة التى لم تحرر الانسان وانما كبيلته .

وحبكة تلك القصص تبني باحكام ، كما تبني حيكات « اللص والكلاب » وغيرها من الروايات السابقة ، فالأحداث تتحرك ، وتتطور ، ثم تحل فى النهاية فى براعة فائقة . ولنضرب مثلاً لتلك الحيكات بحبكة قصة « جبل » .

ترى « جبل » منعماً وهو فى شرح الشباب يعيش فى قصر الناظر ، ونلمح بوادر صراع بين الناظر من ناحية ، وبين الحمدانيين من ناحية أخرى لأن الحمدانيين الفتوات بنصيبهم من « وقف » جدهم « الجبلوى » ، فيثور الناظر ويستدعى الفتوات ، وعلى رأسهم الفتوة الأكبر « للحارة » ،

(\*) سبق لأحد أعضاء مجلس الأمة آنذاك أن أثار زوبعة اعلامية عندما قام بتفكيك رواية ( أولاد حارتنا ) بنفس الطريقة .  
(فـ ١٠)

وذلك لتأديب الحمدانيين • ولا يرضى « جبل » عن ذلك لأنه كان ينتمي إلى الحمدانيين • وكان ابناً للناظر بالتبني • وينضم إلى الحمدانيين ، ويفادر قصر الناظر • وتتطور الأحداث وتعمق عندما يخف لنجدة أحد الحمدانيين الذي كان يضربه أحد الفتوات ، ويشتبك مع الفتوة في معركة ويقتله دون أن يقصد إلى ذلك ، ويفر من حيه ، حيث يتعرف على أحد الحواة ويتزوج إحدى ابنتيه ، ثم يعود إلى الحارة ، وفي أثناء تلك العودة يلتقي بالجبلاوى الذي يطلب إليه أن يقيم العدل في الحارة ، ويعودة جبل يحدث صراع خطير بينه وبين الفتوات ينتهي بانتصاره والحق أن الكاتب يصور الأحداث والوقائع التي تلور في هذا القسم • وفي الأقسام الأخرى من الرواية تصويراً حياً بارعاً متقناً ، ولعل تصويره لمشهد المعركة بين جبل وبين الفتوة يمثل تلك المواقف خير تمثيل (٢) • فالفاعل قائم بين الشخصيات وواقعا ، وما يجري من أحداث في الحارة • وتنتهي تلك الحلقة نهاية طبيعية بموت جبل ثم نسيان الحارة لكل ما فعله ، وتعود سيرتها الأولى • ويعلق المؤلف على قصة جبل بقوله : كان أول من نار على الظلم في حارتنا ، وأول من حطى يلقيا الواقف بعد اعتزاله • وقد بلغ من القوة درجة لم ينازعه فيها منازع • ومع ذلك تغف عن الفتوة والبلطجة والاثراء على سبيل الاتاة وتجارة المخدرات • ولبت بين آله منالا للعدل ، والقوة والنظام • أجل لم يهتم بالآخرين من أبناء حارتنا • ولعله كان يضمر لهم احتقارا وازدراء كسائر أهله • لكنه لم يعتد منهم على أحد ولا تعرض له بسوء • وضرب للجميع مثالا جديرا بالاحتذاء •

ولولا أن آفة حارتنا النسيان ما انتكس بها مثال طيب • ولكن آفة حارتنا النسيان • • (٣) (٤) •

ويربط بين تلك القصص الخمس ما يتحدث عنه الكاتب مثل « البيت الكبير » والجبلاوى جد الحارة ، أو الواقف ، والوقف ، وفتوات الحارة ، والناظر ، وما يتمتع به أولئك جميعاً من تعيم ، تحرم منه الحارة ، وهو التعيم الذي يصون المؤلف مظاهره في قصر الناظر • ويشير الكاتب إلى التعيم في بيت الناظر ، وما يتمتع به الفتوات بينما يعيش أهل الحارة الفقراء في حرمان متصل يدفعون الأوقات ويمشون في هوان يصوره على لسان جبل الذي يقول : « • • • وجميع الأمور تجري في الحارة على سنة الارهاب ، فليس عجيباً أن يسجن بيادتها في بيوتهم

(٢) أنظر نجيب محفوظ ، أولاد حارتنا ص ١٣٧ - ١٣٩ •  
 (٣) هذه النقول لا تحيل إلى مصدر واضح للنص أو تاريخ صدور الطبعة ، ولكنها نفترض أنها النسخة البيروتية ( دار الآداب ) •  
 (٤) المرجع السابق ص ٢٠٩ - ٢١٠ •

وحارتنا لم تعرف يوما العدالة والسلام . هذا ما قضى به عليها منذ طرد آدم وأميمة من البيت الكبير . الا تعلم ذلك يا جبلاوى ؟ ويبدو ان الظلم ستتشهد كثافة ظلماته كلما طال بك السكوت . فحتى متى تسكت يا جبلاوى ؟ الرجال سجناء في البيوت والنساء يتعرضن في الحارة لكل سخرية . وانا امضع المهانة في صمت . ومن عجب أن أهل حارتنا يضحكون ! علام يضحكون ؟ انهم يهتفون للمتصر أيا كان المتصر . ويهللون للقوى أيا كان القوى . ويسجدون أمام النبابت ، يداورون بذلك الرعب الكامن في أعماقهم . غموس اللقمة في حارتنا الهوان . لا يدري أحد متى يجمي دوره ليهوى النبوت على هامته . ورفع رأسه الى السماء فوجدها صامتة ناعسة ، يوشى أطرافها الغمام ، وتودعها آخر حدهاء . . . » (٤) .

ويمثل هذا القول الذى صدر عن جبل « مشكلة الحارة » المزمنة وهو الفقر والظلم ، والتي يريد جبل أن ينتشل الحارة منها ، أو بعبارة أدق ينتشل حياة منها ، وقد فعل . ولكن المأساة التى تعيشها الحارة أن ما يحققه جبل أو غيره ما يلبث أن يذهب أدراج الرياح ، ويعيش الناس يمشفون هوانهم ويلعقون جراحهم . بل ويضحكون وهو ما يحزن جبل ويحزن الكاتب أيضا ، فليست الحارة الا مصر كما سنوضح ذلك فيما بعد .

ويصور المؤلف الحارة مصرية ، مفرقة في الفقر والقذارة ، يقول الكاتب : « . . . وكان طابع حارتنا - كحالها اليوم - الزحام والضجيج : الأطفال الحفاة أشباه المرايا يلعبون في كل ركن ، ويملاؤن الجو بصراخهم والأرض بقاذوراتهم . وتكتظ مداخل البيوت بالنساء ، هذه تخرط الملوخية ، وتلك تقشر البصل ، وثالثة توقد النار . يتبادلن الأحاديث والنكات ، وعند الضرورة الشتائم والسباب . والغناء والبكاء لا ينقطعان ، ودقة الزار تستأثر باهتمام خاص . وعربات اليد في نشاط متواصل . ومعارك اللسان أو بالأيدى تنشب هنا وهناك وقطط تموء وكلاب تهر . وربما تشاجر النوعان حول أكوام الزبالة . والفئران تنطلق في الأفنية وعلى الجدران ، وليس بالنادر أن يتجمع قوم لقتل ثعبان أو عقرب . أما الذباب فلا يضاهيه في الكثرة الا القمل . فهو يشترك الأكلين في اللطباق ، والشاربين في الأكواز ، يلهو فى الأعمى ويفنى فى الأنواء كأنه صديق الجميع . . . » (٥) .

(٤) المرجع السابق ص ١٣٦ .

(٥) المرجع السابق ص ١١٥ ، ١١٦ .

وهذه الأوصاف جميعا تعنى أن ما يقصده الكاتب حارة مصرية .  
ومن ثم يوغل في تلك الأوصاف التي تصور هذا الواقع المصري ، وتكن  
الحقيقة أن الأماكن والأحداث تصور للإيهام بالواقع فحسب ، وهو إيهام  
يبلل الكاتب لتحقيقه جهدا كبيرا فيكثر من التفاصيل التي عرفت بها  
الحارات المصرية ، ولكنه يظل مع ذلك ينتثر في ثنايا عمله من الاشارات  
ما يجعل الأماكن والشخصيات رموزا لا أكثر .

فأدهم هو آدم وطرده من البيت الكبير ، ليس الا طرده من الجنة ،  
وإدريس هو « إبليس » وقد طرد لاعتقاده أنه أحق من آدم بإدارة الوقف ،  
والجبالوى ليس الا رمز لله تعالى . وتكون حديقة البيت الذى يقيم به  
الجبالوى هي الجنة التي طرد منها أدهم وأميمة أو آدم وحواء .

وترسم الشخصيات على بعدين : بعد رمزى يتغير فيه اسم الشخصية  
وظيفتها التاريخية ، كما يصيب التغير كذلك وقائع حياتها ، ولكنه  
تحويل يدل على الأصل الذى ترمز اليه الشخصية . والبعد الثانى : هو  
البعد التاريخى الذى يريد الكاتب للشخصية أن تدل عليه . فجبل يرى  
فى قصر الناظر بعد أن تبناه ، كما أنه يقتل أحد الفتوات ، لاعتدائه على  
أحد الحماة . ثم هو يلتقى بالبلقيطى الحاروى ويتزوج إحدى ابنتيه  
ويعود الى مصر ، وفى طريقه يلتقى بالجبالوى الذى يطلب اليه أن يحقق  
العدل فى الحارة ، وتصيح وظيفة جبل فى القصة ، هو أنه حار .  
الجبالوى رمز لله تعالى ولا أن الناظر هو فرعون . وهكذا . ويبلغ هذا  
وليس المدارس فى حاجة الى ادراك أن البلقيطى هو سيدنا شعيب ، ولا أن  
كثيرا من التسطيع والتبسيط لبعض تلك الشخصيات التي يعرفها القارىء  
المثقف . كشخصية رفاعة الذى يرمز لسيدنا عيسى ، وبطل يصبح الأمر  
مضحكا عندما نرى الرسول الكريم يصور بصورة أبناء البلد فى ملابس  
وسلوكه ولكنه يمس فى الله ذلك ما يدل على الحقيقة التاريخية له  
كنشأته يتيما ، ولما اهتم المؤلف بطفولته بالقياس الى تصويره لطفولة  
رفاعة أو جبل ، اللذين يعرفن لهما وهما شابان فى سن العشرين .  
وليست الست لمر الأرمينة الا السيدة خديجة التي تزوجها الرسول  
وهي فى الأربعين من عمرها كما يتحدث عن رعيه للغنم وأمانته ، ورفضه  
للرئاسة التي عرضها عليه المشركون ، وحديثه عن أن رسالته كانت  
للنبيش جميعا ، بخلاف غيره من الرسل . « لكن مهمتك شاقة يا بنى ،  
إنها تخص الحارة كلها لا حياء من الأحياء . . » (٦) وغيرها من الاشارات

(٦) المرجع نفسه ص ٣٦٥ .



الكثيرة التي لا تدع مجالاً للشك في أن المقصود هو الرسول الجليل محمد  
صلى الله عليه وسلم .

ويتضح وصف المؤلف الهازل للهجرة النبوية من قوله : « .. »  
وعجب عم شنفط مبيض النحاس من اختلافه صادق ، وكان سعى اليه  
في داره فلم يجد له ولا لأحد من ذويه أثرًا . وعبد الفتاح الفسيفسائي كذلك  
لم يجد لعمله عجرة أثرًا في الحارة : ولم يجد أبو فصادة إلى مقهى  
حملون . ولم ينلده بقيابه . وابن حمروش ؟ قال حسونة الفران أنه  
اختفى كان نيران القرن التهمته .. (٧) .

ويكون « عرفة بن جحثت » هو الشخصية الرمزية الوحيدة في  
تلك الرواية المتعددة الأبطال ، فهو رمز للعالم ، ومع ذلك يصوره في  
صورة أحد أبناء الحارة ومع ذلك فهو ذو بعمدين ، بعد العالم الرمزي  
الذي يتضح من قوله : « وحجرتي الخلفية علمتني ألا أومن بشيء إلا  
إذا رأيته بعيني وحجرتي يدي » وبعد ابن الحارة المصرية المعروف لنا .

ونلمح في هذا العمل القصصي إيمان الكاتب بأنه لا خلاص للحادثة  
من الفقر والقدارة والظلم إلا بالثورة والعلم . فالدين وحده غير كاف  
واللجوء إليه وحده لن يخلصنا من الشرور ، ولا يساعد في رفع الظلم عن  
كاهل الظالمين . ولكن قبول الناس للظلم والتسليم به على أنه أمر واقع  
هو أكبر الذنوب جميعا فقال حنثي بتقرؤ :

يا للمصيبة ! • لماذا جئنا إلى هنا !

— انها حارتنا

— أمانا غادرتها منكسرة الخاطر ، مملونة هي ومن عليها .

فقال باصرار :

— لكنها حارتنا .

كاننا نكفر عن ذنوب لم نجتها .

— التسليم هو أكبر الذنوب جميعا (٨) .

وتتمثل دعوة المؤلف إلى الثورة على الظلم من قوله على لسان عرفة :  
« الموت الذي يقتل الحياة بالخوف حتى قبل أن يجرى » • لورد إلى الحياة  
لصالح بكل رجل • لا تخف • الخوف لا يمنع من الموت ولكنه يمنع

(٧) المرجع نفسه ص ٣٩٠ ، ٣٩١ .

(٨) المرجع نفسه ص ٤٧٦ .

من الحياة • ولستم يا أهل حارتنا أحياء ، ولن تتاح لكم الحياة مادمتم تخافون الموت ، (٩) •

على أننا نلاحظ أن وسائل الكاتب في تحقيق الرمز يجعله كما قلنا آليا ، وليس متنوعا ، ومن يدرك القارئ طبيعة الرمز يصبح الانتقال من المستوى الرمزي الى المستوى التاريخي عملية آلة عند القارئ ، كما هي عند المؤلف ويفقد القارئ متعة التوقع لثبات الصورة •

كما أن التفاصيل الكثيرة لتصوير الواقع والشخصيات التي تنقل العمل تحول دون التجريد ، ولعل احساس الكاتب بذلك هو الذي دفعه الكاتب الى تذليل كل قسم من اقسام الرواية الخمسة بما يشبه الخلاصة التي تشير الى المفزى وتوضح الرمز •

وتعد « ثرثرة فوق النيل » محاولة تجديدية من محاولات نجيب محفوظ التي يريد بها أن يخرج على الأشكال السابقة لديه والتي بدأت « باللمى والكلاب » ١٩٦١ • وإن كان المؤلف استخدم الرمز فيها ، وحاول التعبير فما عرف من قبل « بازمة المثقفين » فهو يعرض لرسوم فئات مختلفة من الرجال والنساء ذوى الثقافة وذوى المهن المتنوعة • ويبدو أنه يدين المثقفين ويحكم عليهم حكما أخلاقيا قاسيا أو على أحسن الأحوال يصور محنتهم •

وتنور أحداثها فوق عوامة بالنيل يجتمع فيها عدد من الأصدقاء المثقفين رجالا ونساء ، يدخنون « الجوزة » أو يتناقشون ثم يعود بعضهم الى المنزل وقد ينفرد بعض الرواد ببعض الرائفات لتحقيق رغبة جنسية •

ويستخدم المؤلف المونولوج الداخلي ، كما فعل بالروايات السابقة ولعل شخصية أنيس زكي لم توجد الا لتحقيق هذا الهدف أساسا • وقد انتقاه ليصلح لتحقيق هذه الغاية ، فهو طالب فاشل ، ولكنه مثقف • وهو موظف صغير ، كما أنه يعاني عاطفيا لما مر به من أحداث عائلية محزنة ، وهو يتوق للهرب من ضغط مشاعره المتصلة بتلك الظروف • وقد وجد في « الحشيش » بفيته ، فهو به ينسى آلامه •

ونراه في العوامة ونتمرف عليه في « مجلس الكيف » وقد أخذ يجاذب الحضور الحديث ، وفي تلك الأثناء كانت ثقافته تعلقو الى سطح تفكيره •

---

(٩) المرجع نفسه ص ٥٤٦ •

وتقدم الشخصيات فى تلك الرواية بأسلوب جديد ، فلا يستخدم السرد وحده فى رسمها ، وإنما يقدم بعض الشخصيات من خلال رؤية بعضها الآخر ، مركزا على ملامح الشخصية الجديدة وبخاصة اذا كانت تاتى الى العوامة لأول مرة . فرجب القاضى الممثل المشهور يقدم - فى أثناء مجلس الكيف - كل الشخصيات الحاضرة تقديما عاما ، حتى تتعرف ثناء الرشيدى عليهم . ويقدمها فى نفس الوقت لرواد العوامة باعتبارها تدخل العوامة لأول مرة . ويتلخص أسلوبه فى تقديم الشخصية فى ذكر وظيفتها الاجتماعية والصلة التى تربطها به شخصيا ، ولا يقدمها جسديا باستثناء « ليل زيدان » .

ويكون الرسم الجسدى للنساء من اختصاص أنيس زكى ، الذى سرعان ما ينتشى لمنظر القادمة الى العوامة . ثم يبحث فى التاريخ عن شبيهة لها .

وتحدد الملامح النفسية والعاطفية والفكرية للشخصيات بالحوار الذى يعبر بينها . فعندما تسأل ( سمارة بهجت ) رواد العوامة عن اهتماماتهم يكشفون عن تلك الاهتمامات . ولما تسألهم عن « الجوزة » تنور أسئلة وقضايا ، ويظهر جليا ما يكونون من مفاهيم خلقية واجتماعية بل وأداء فى الفن والثقافة .

وتأتى مذكرات « سمارة بهجت » التى دونت فيها تصورها لرواد العوامة تمة واستكمالاً لرسم الشخصيات . اذ تكون قد دونت بها تصورها عن كل شخصية التقت بها فى العوامة . وهكذا يكون « أنيس زكى » ، وحوار الشخصيات ، وتقديم رجب القاضى لكل منها ، ومذكرات سمارة بهجت ، والسرد ، هى الأدوات التى يستعين بها المؤلف فى رسم الشخصيات .

ولم يركز المؤلف على رسم الشخصيات من الرجال جسديا . ولكنه يكتفى يرسم موجز لهم . أو يصفهم وصفا عاما ، فأنيس زكى ضخم أو عم « عبده » حارس العوامة عملاق . وقد تجل اهتمامه فى التعريف بثقافتهم ، وطبائعهم ، ووجهات نظرهم فى الحياة .

فلما ان الرواية تعرض لمجموعة من المثقفين فيما عدا عم عبده حارس العوامة ، وهو شخصية ثانوية جدا . وكل المثقفين ناجحون فى حياتهم ويتمتعون بمراكز اجتماعية مرموقة فيما عدا أنيس زكى . ويمثل لقاؤهم فى العوامة هروبا من بعض ظروفهم الخاصة أو العامة . ويجدون فى ذلك الهروب سعادة ، وهى سعادة يستشعرون بازديادها كلما أمعنوا فى نسيان ما حولهم ، والافتقار فى المتع الحسية ، بصورة عامة . وغدا

المعوم لا يطرأ تغير يذكر على تلك الشخصيات ، فتظل ثابتة من البداية حتى النهاية .

ويقتصد المؤلف في وصف المكان ، والحديث عن الزمان ، فأبريل شهر الغبار والأكاذيب . ويكفى أن تكون العوامة هي المسرح التي تقع عليه معظم وقائع الرواية .

ومع ذلك ليست جماعة العوامة بمعزل عن الاهتمام بالشئون السياسية والاجتماعية ، رغم ما يبدو من عدم اهتمامهم بها . فهم يهتمون بشئون وطنهم مصر ، كما يهتمون بما يجري خارجه « الطيارات الأمريكية ضربت فيتنام الشمالية » . كازمة كوبا هل تذكرن ؟ وأما عن الاشاعات فهي لا تحصى . وهناك الهاربة التي يرقد على حافتها العالم . واللحم ، والجمبعيات التعاونية ، وهل من جديد عن المال والفلاحين . والرشوة والعملة المصعبة ، والاستراكية ، واكتظاظ الطرقات بالسيارات الخاصة (١) .

ولكن اهتمامهم يتجه خاصة الى مشاكل مصر . وينثر المؤلف عبارات في الرواية تصور سخط أولئك المثقفين على ما يجري من حولهم . فهم غير راضين عما يجري بالتطاع العام ، ولا عن ثراء بعض الناس على حساب الاشتراكية . كما أنهم يحسون بأنهم لا وزن لهم فيما يجري داخل وطنهم ، فلا يمكن أن يكون هناك حد لهمومهم . يقول أحدهم : والحق أننا لا مصريون ، ولا عرب ولا بشر ، نحن لا ننتسب لشيء الا هذه العوامة « (٢) .

ولا يصور المؤلف واقعاً يتسق كله مع المنطق ، ولا أحداثاً تتابع في الزمان ، ولكنه يقدم مع ذلك واقعية أخرى تهتم بما يجري داخل النفس وما يحدث فيها من تقلبات زمنية ، وخلط وعدم منطقي ، ويمثل ذلك خير تمثيل « أنيس » .

وتقوم الرواية على علاقات متشابهة بين الشخصيات مثل علاقة ليل زيدان بخاله عزوز ، أو علاقة سناء الرشيدى بربح القاضي ، ثم بسارة بهجت وهكذا .

ولقد أحدث المؤلف بالرواية عتمة ، عندما جعل أفراد العوامة يخرجون الى نزهة ليلية في شوارع الهرم فيصلمون رجالاً بسياراتهم ويقتلونهم . اذ كان ذلك الحادث محكماً لاختبار صدق ما يدعون من المبادئ السامية ،

(١) نجيب محفوظ ، ثرثرة فوق النيل ، ص ٧٠ ، ٧١ .

(٢) المرجع السابق ص ٦٠ .

فقد رفضوا جميعا ابلاغ الشرطة فيما عدا أنيس الذي هدد بذلك ولكنه لم يفعل شيئا .

والحق أن هذا التجديد في التكنيك . جهد كبير ولا شك ، ولكنه يظل مع ذلك « كالوضعة » لا ينبغ من رغبة حقيقية في التجديد . ولنا أن نساأل هل العمومة رمز ، وهل الرواية عيب ؟ الواقع أن الرواية لا رمز ولا عيب فيها هي تجربة واقعية ، ولكن لا مانع من أن يكون المؤلف قد حاول الرمز كما حاوله من قبل دون أن يوفق فيه .

ويتصل بمحاولات الكاتب التجديدية في الشكل الروائي ، استخداما « للرباعية » في « مبرامار » ١٩٦٧ . وتتصل الى حد كبير من حيث الموضوع بالرواية فهي تصور الجيل الذي نشأ بعد يوليو ١٩٥٢ كما تصوره المؤلف وقد تغير نماذج متنوعة يمثل بعضها المخضرمون الذين عاصروا الحكم الملكي وأدركوا الثورة مثل عامر وجدي الصحفي ، وطلبه مرزوق ، وهو اقطاعي مسن أمست الثورة ممتلكاته . أما الشبان الذين يمثلون جيل الثورة . فهم سرحان البحري وكيل حسابات شركة الاسكندرية للفزل وعضو عامل بالاتحاد الاشتراكي العربي . وحسنى علام اقطاعي شاب يملك مائة فدان وسيارة . ومنصور باهي مذيع بإذاعة الاسكندرية وعضو قديم بجماعة سياسية لعلها الاخوان المسلمون(\*) وزهرة فتاة ريفية فرت الى الاسكندرية هربا من الزواج بأحد الشيوخ .

ولا يقدم المؤلف روايته بالاسلوب التقليدي الذي يعتمد على السرد . او على رواية واحد عالم بكل شيء . ولكنه يجعل أربع شخصيات بالرواية تتحدث واحدا بعد الآخر عن باقي الشخصيات . وقد بدأ القصة عامر وجدي ، فحسنى علام ، فمنصور باهي ، فسرحان البحري ، وأخيرا عامر وجدي مرة أخرى . وكل راو من أولئك الرواة يتحدث عن الآخرين . ويرسم ما يحيط بهم من مكان كما يحدد الزمن ، ثم يعود الى ماضيه الشخصي ، فيقلمه لنا ويتم هذا باستخدام المونولوج الداخلي ، ولذا يأتي التعبير عن هذا الماضي في عبارات غامضة وحوار غامض أيضا . وكان استخدام « الفلاش باك » يحدث كثيرا وعامر وجدي يتحدث ويقص ، في

---

(\*) يأتي أول توضيح لاسمنا منصور باهي السياسي في اشارة عابرة ( ص ١٤٥ ) حيث يقول فكره « ... فلنستأد فيلما رأساليا » . ثم في ( ص ١٤٧ ) حيث يقول لسرحان البحري « آمنت بالاشتراكية من قبل الثورة ؟ » ولقد كان عضوا « ممارسا » في جماعة سرية يرأسها استاذ ( فوزي ) وأخرجه أخوه الأكبر - والذي يعمل ضابط برتبة كبيرة في الداخلية - من دائرة العمل السياسي .

حين يقل استخدام ذلك الأسلوب ، عندما يقص منصور باهى ، وحسنى  
علام . وتلك العودة الى الماضي « الفلاش باك » توضح لنا المكانة المهمة  
لعامر وجدى ، كما تكشف حب منصور باهى « للورى » وهو حب لا يمثل  
مجرد ذكرى بل يظل باقيا وله أثر فى حاضره ويمثل ماضى حسنى علام  
فى رفض ابنة عمه أن تتزوجه لأنه غير مثقف ولا متعلم ، كما أن المائنه  
فدان التى يملكها « عل كف عفريت » ولكن رفضها لا يغيب عن وعيه  
أبدا ، ولا يستطيع التخلص من ذكراه .

« ولاريانا » صاحبة البنسيون الذى يكون مسرحا هاما لوقائع  
الرواية والاحتكاك بين شخصياتها ، ماضيها الحافل . فقد كانت ترتبط  
بعلاقات متنوعة بثلاثة أفراد بالرواية وهم عامر وجدى وطلبة مرزوق .  
وشقيق منصور باهى الذى يصل ضابط بوليس .

ولا تنضح الحقيقة كاملة للقارىء الا بعد انتهاء الرواية ، لأن كل  
راو من الرواة الأربعة ، كان يقدم الوقائع والأحداث من وجهة نظره ومن  
الزاوية التى يرى منها ، ومن ثم كانت تخفى عليه بعض الحقائق التى  
يضيفها الراوى الآخر وهكذا . ولكى يحتفظ المؤلف بفضول قارئه وشوقه  
الملح الى معرفة ما خفى عليه ، كان يخفى بعض الحقائق عن شخصياته ،  
أو عن بعضها على الأقل ، أو يخفى بعض تصرفاتها . وهذا بدوره يؤدى  
الى ايراد أشياء ووقائع بأكثر من طريقة ، ويختفى لهذا من الرواية السرد  
والتحليل للشخصيات ، ويقوم الراوى فى كل قسم بوظائف الرواية فى  
الرواية العادية .

وتعد زهرة محور الرواية ولفزها القامض وتمثل جيل الثورة  
الحقيقى الذى لم تفسده المقاهيم القديمة ، وقد كانت قوية الشخصية كما  
كانت متماسكة صاحبة مبدأ ، وكان تجربتها فى التعامل مع الناس فى  
معمل الألبان قد صقلتها ، اذ كانت تنحول الى رجل عند الضرورة فتستخدم  
يديها للدفاع عن نفسها وعن غيرها .

والمؤلف فى هذه الرواية يقدم شخصياته بالتدرج ، مستخدما  
الحوار للكشف عن الشخصية ، أو حديث شخصية أخرى عنها ،  
ولذا لا يظفر القارىء بصورة متكاملة لتلك الشخصيات الا فى نهاية  
الرواية . كما أن هذا الأسلوب فى رسم الشخصية من خلال شخصية  
أخرى قد جعلنا نرى الشخصيات من الخارج غالبا ، « فزهرة » ترسم  
من الخارج . فلا نرى ما يدور فى ذهنها من أفكار ولا ما يختلج فى داخلها  
من مشاعر . وقد كانت طبيعة العلاقة التى تربطها « بسرحان البحرى »  
والمدى الذى بلغت تلك العلاقة هو المحور الذى دار حوله كثير من تفكير

شخصيات الرواية ، فقد اقتصرت شخصيتها بالغموض ، وتضال ماضيها بالقياس الى حاضرها .

وكان لبعض الشخصيات « لازمة » ترددها كثيرا وتكشف عن جوهر تلك الشخصية فحسنى علام يميز عنه خير تعبير قوله « فريكيكو لا تلمنى » وهي ترد بعد كل حديث نفسى له فى الغالب فهي تكشف عن انتهازيته ، وفساده . كما كانت تصور سرحان البحري لازمتها التى يقول عنها « وتذكرت موسم جنى القطن فى قرينتنا » .

ولم يكن هذا الاسلوب الفنى جديدا كل الجدة على الرواية المصرية . كما ستتحدث عن ذلك ونحن نتحدث عن الرباعية فى الرواية العربية .





## محفوظ .. ماذا صنعت بنا .. !!

### لمعى الطيعى \*

لقد سرنا فى رحلة طويلة بين تلال جبل المقطم وأحياء الجمالية والخراسية وغيرها من معالم هذه المنطقة أكثر من شهرين وأمامنا آثار حارتنا وأولاد حارتنا .. وكنا كلما أوغلنا فى المسير نمسئ أنفسنا بالراحة بعد هذه الرحلة المضنية .. حتى توقفنا فجأة فى قلب الصحراء .. وإن كان المطاف قد انتهى بنا الى راحة صغيرة ولكنها ليست الواحة التى سمينا إليها منذ بداية الطريق .. وجاءنا أمر بالوقوف فى هذه الواحة الصغيرة التى لا نرضى عنها كل الرضا .. فى صورة كلمات قليلة فى ذيل إحدى حلقات رواية « أولاد حارتنا » .. كلمات قليلة تقول « .. لقد انتهت القصة » .. وينظر أبناء القافلة بعضهم الى بعض ، يتناقشون ، فيتفقون تارة ويختلفون تارة أخرى ولكن فى بريق عيونهم سؤال واحد : هل وصلنا الى النتيجة التى نصبو إليها ؟ وملامح الوجوه تجيب بالنفى .. فنشعر أن « محفوظ » لم يشف غليلنا منذ أن دعانا لتفسير مع « أولاد حارتنا » .

غير أن للمؤلف بابا واسعا يحتج به لدى القراء .. فقد يقول لهم : من قال لكم أن الذى يحول بأذهانكم عن الرواية قد خطر لى ؟ ومن قال لكم أننى قصصت الى تصوير أحداث التاريخ ؟ .. ومن قال لكم أن « ادريس » شئ آخر غير ابن عاق وشرير للجبلاوى .. أصل حارتنا ومنشؤها ؟ ومن أدرك أننى أقصد « بجبل » و « قاسم » و « رفاعة » أشخاصا لهم تاريخ سوى تاريخ حارتنا الحقيقى ؟ وهل قلت لكم يوم

اننى أخذ بيدكم لمرحلة غير التى أريد بها أنا ، وأحدهما أنا وحيدى ؟ فانا وليس سوى يعرف تاريخ حارتنا .. وأنا وحيدى الذى استمعت الى أخبار أولاد حارتنا . فقد نشأت بها وأنا أنحدر من أصلاها .. واما أنتم فجرد قراء لتراث حارتنا .. ان أردتم القراءة .. وهنا لا نملك الا التسليم - ولكن الى حين - لارادة المؤلف .

**وهنا نقول بكل ثقة والطمئنان : ان هذه الرواية تحفة فنية رائعة**  
قفز فيها محفوظ الى مستوى جديد ، وفى الى مرحلة أكثر تطوراً مما كان فى « قصر الشوق » و « بين القصرين » و « السكرية » : فعادة التعبير وهى عند محفوظ « الكلمة الفصحى » والتى حرص على استخدامها فى كافة ما كتب فى الماضى أصبحت نفما نديا وأداة موسيقية طيبة بين يديه .. واختفت الألفاظ الثقيلة الضخمة التى كانت تبدو أحيانا فى ثانيا ما كتب فى الماضى .. كما انه جعل هذه المرة من اللهجة العامية والفاظها أسلوبيا جميلا ، فقد عرج على العامية يهذبا وينقيها من شوائبها . وأقبل على أقرب كلماتها الى الفصحى ليجعل منها نفما سلسا فى حوار متع .. الحوار الذى لجأ اليه بشكل ملحوظ فى روايته الأخيرة ، فأراحنا من ثقل تعبير الأديب الذاتى عما يمكن أن ينطق به أشخاص الرواية .. كذلك فإن السرد الروائى - الذى لمسه فى أعمال محفوظ السابقة والذي تتميز به الرواية عموما الى فترة قريبة - قد اختفى بشكل واضح فى « أولاد حارتنا » ووجدنا أنفسنا مباشرة أمام الحدث ، يضمه محفوظ لماننا بشكل يربطنا بواقع الأحداث ويجعلنا نحس بأجزائها الدقيقة .. ويكتفى المؤلف بتوجيه الأحداث حسب منهجه الفكرى وحسب ارادته . بدل أن يكون مديعا لموكب من مواعب الحياة ، وانما هو يضع الأحداث بطريقة تفيض حيوية بحيث اننا عشنا فعلا مع أحداث « أولاد حارتنا » حتى أيقظنا محفوظ فجأة بقوله « انتهت القصة » .

والحق أننا كنا خلال الرواية كالمشاهدين لقصة نرسم لها طريقها معينا ، ونضع لها فى أذهاننا نهاية معينة .. واذا بادارة السينما تملن « النهاية » ونحن لا نريد أن نفادر المقاعد أملا فى فصول جديد .. غير أن الستار يسدل .. والأبواب تفتح على مصراعها .. وفتوة السينما يعلن أن الخروج هو أفضل الطرق ، فنستسلم للأمر الواقع ونناقش الأمر كما أراده محفوظ ولكن كان ذلك كما قلت الى حين . لأن للقراء ارادة .. واردة القراء فى قوة ارادة المؤلف أيضا .. وايا كان الوضع فان القصة الرئيسية هو أنه ليس للرواية بطل واحد .. وليس لها أيضا أبطال متعددون .. ورغم كثرة الأشخاص ورغم تعدد فتوات حارتنا .

**فالحقيقة ان البطولة هنا للأحداث الاجتماعية :** تلك الأحداث .  
وهذا الواقع الاجتماعى الذى دفع بجبل وقاسم ورفاعة وعرفة ، أن يظهروا  
ويلمعوا هم أنفسهم دورا بارزا في أحداث اجتماعية جديدة وقد أحاد  
محفوظ تلك الأنواع من البطولة في رواياته وأبرزها بطولات ثلاثيته  
الأخيرة . حيث تناول قطاعا من المجتمع المصرى خلال مراحل تاريخية  
مختلفة وظهرت الأوضاع الاجتماعية يدور البطولة وليس هذا الأمر بجديد  
بجديد على روائع العمل الأدبى . فنجد أن عنصر « الزمن » لدى تولستوى  
يفوق دور الأفراد في أعماله الأدبية .

وتعود الى ما يقوله القراء . ويبدو أن مستوى الذكاء لدى القراء  
مرتفع لدرجة أنه لم تفلح بازائه كل مهارة محفوظ في التعبير الرمزى  
ولم يحدث أن دار نقاش حول رواية وهي ما زالت تسرد فصولا كما حدث  
« لأولاد حارتنا » . . . وأخذ القراء يطابقون « أولاد حارتنا » على أحداث  
البشرية كما عرفوها ، وكما رسمتها المصادر وخاصة الكتب الدينية . .  
وقالوا . . . لقد تمرد « ادريس على « الجبلوى » . . غير أن « أبانا آدم »  
لم يتمرد على الله كما فعل ادريس . . ولماذا يا محفوظ جعلت من ادريس  
نموذجا للشعر والاجرام ؟ ولماذا لم تدع له بعض عناصر الخير ؟ ولماذا زوجته  
بعامرة ؟ ولماذا جعلت بنته أيضا تنزل كما زلت والدتها ؟ ولماذا جعلته  
يكره ويظل عناصر الخير في « أدهم » وغيره من الناس ؟ وهل آراء المؤلف  
الذاتية هي هكذا كما عكسها في هذه الصورة : ان الانسان أصله الشر . .  
وهل نظرته لحواء وبناتها كنظرته الى زوجة ادريس ومن بعدها بنتها . .  
وهل هي دراسة محفوظ للفلسفة جعله يحلل الأحداث هكذا وجعلت  
هذا المنطق ؟ وهنا قد يرتفع صوت محفوظ ليقول : ومن قال لكم اننى  
أردت لادريس صورة آدم ؟ ومن قال لكم اننى أردت بزوجه رمزا لحواء  
ولكل بنات جنسها ؟ ومن قال لكم ؟ .

وعلى أية حال فإن روعة المؤلف تكمن في هذا العمل العملاق الذى  
اقبل عليه محفوظ . . والذى لم يكن يحتاج لاحد غير محفوظ أن يقبل على  
مثله . . فلم يحتاج لاحد من جبل محفوظ ذلك الباع الطويل في الرواية  
الطويلة . . وليس لاحد غيره ( طول النفس ) ليجرى وراء أحداث بلادنا  
خلال ثلاثة أجيال تاريخية متلاحقة في قصر الشوق وبين القصرين  
والسكينة . . ثم أوتى من عمق التجربة والمثابرة ليتابع البشرية كلها  
في أحداثها وتاريخها منذ عرف الانسان الأرضى حتى مرحلة ظهور العلم .

وبهذا الصدد نعترف لمحفوظ بكفايته في دراسة التاريخ دراسة  
واعية بمنهج متقدم ، وهو هنا قد امتص التاريخ وتمثل أحداثه كما

لم يمثلها أحد من قبل .. ولا سيما انه راح يصوغها في هذا القالب الفني الخالد .. فجاءت هذه الصورة الفنية آية في الإعجاز .. ولا تقصد بالإعجاز الكتابية الرمزية ، ففي تراثنا العربي غيره من العاقلات الذين سلكوا السبيل الرمزي فجاءت أعمالهم خالصة على مر الزمن .. بل الإعجاز في رأينا هنا هو صياغة تاريخ البشرية وأحداثها التي رسمت اتجاهاتها في مراحلها الرئيسية المختلفة في تحفة فنية رائعة .. فالثرثرة والإطناب لم تكن اعجازا يوما .. بل الإعجاز هو الذي يحتاج الى المقدرة والمهارة ، وما بالنا وقد جاد الإعجاز في اطار من الأدب الرفيع والفن الرائع .. ومن هذه الزاوية فالرواية كما قلنا في صدر الحديث - تحفة فنية خالصة - ليس في ادبنا العربي فحسب بل ستحتل مكانها عن جدارة في آداب الشعوب كلها ، وفيما نمتقد لم يسبقه أحد من أدباء العالم الى مثل هذه المحاولة ، فان أقصى ما امتدت اليه يد اديب هو تصوير حقبة من تاريخ بلد معين ، اما ان تمتد ريشة فنان ليبدع ، الى تاريخ البشرية يتصوره فيبدع التصوير ، فهنا الروعة وهنا الجلال . وهنا تمجيد الشجاعة التي توفرت لمحفوظ بنض النظر صا قبل وما يمكن أن ينال الرواية من نقد .

\*\*\*

ونحن لا نرضى عن النهاية التي اوقفنا عندها محفوظ .. مرحلة وقوع عرفة وسعره في يرائن الناظر مرحلة استخدام الناظر لعرفة ثم العمل على تحطيم عرفة نفسه . ان مرحلة ظهور العلم والصناعة واستخدام العلم والصناعة في الحروب من أجل فتح أسواق جديدة ، ثم انقلاب الفئات العليا من المجتمع على العلماء ومفكرى الصناعة واستغلالهم في الحروب والقتل .. ليست الوجه الأخير لتطور البشرية ، وليس هو الوجه الذي نرضى عنه .. وليست هي نهاية لتاريخ البشرية بآية حال من الأحوال .. بل هي بداية لمجتمع رأسمالي والبشرية تتخطى رويدا رويدا هذه المرحلة .. ونحن نتحدث الآن عن المجتمع الاشتراكي الذي يقرطى .. فلماذا وقف محفوظ عند هذه المرحلة التي تميزت بالصراع من أجل مزيد للاستقلال لصالح فئات قليلة .. من حقنا ان نسأل : لماذا وقف محفوظ في انتاجه عند هذه المرحلة .. وهو بذاته الذي تخطاها في « ثلاثيته » الى الحديث عن الاشتراكية والخير للانسان والتعدل للجميع .

ومن هنا يتعدد السؤال : ما الهدف من العمل الأدبي عموما ؟ .. على هذا ما هو الهدف من هذه الرواية ؟ .. هل هو مجرد التسجيل .

الغوتوغرافي .. ان كان هذا وحسب فائنا نقول ان محفوظ قد اجاد .. اما ان اتفق معنا ، ونعتقد انه متفق تماما معنا على الرسالة الانسانية للأدب .. على رسم الطريق المشرق . للبشرية . وعلى تركيز الأنواء على آلامها بصورة تدفع للتخلص منها . ان كان هذا فنحن نسأل : **أين الهلاك** إذن ؟ لقد بدأ محفوظ الرواية بالشعر بصفته القسمة الرئيسية « لادريس » وجعل التمرد ومشاكله لمناصر الخير صفات أصيلة لديه .. وجعل البطش والعلوان أخلاقياته . وانتهى بنا عند حد وقوع « عرفة » الساحر في برائن « الناظر » يضع في خدمته أدوات الخراب والدمار .. والناظر لا يرسم أحدا من أبناء الحارة فهو يدافع عن كيانه ويدافع عن أملاكه بكل الوسائل التي وضعها عرفة في يده حتى لو أدى الأمر الى الفتك بعرفة نفسه .. ونحن لا نقبل الشر كصفة أصيلة لدى البشرية منذ بدايتها .. كذلك لا نقبل الخراب والجشع نهاية لها . فان كان اختراع البارود واكتشاف البخار قد أفادت منه أول ما أفادت الفئات المالية في بدايه المجتمع الرأسمالي ، الا أن البشرية استطاعت في تطورها أن تخلص أحفاد عرفة من برائن الفئات التي تسعى للبطش والاستغلال واستطاعت أن تجعل منهم أدوات لتخفيف الآلام بدلا من الغزو وفتح الأسواق . واستطاعت البشرية أن تجعل « عرفة العصر الحديث » يضع سحره في خدمة المجموع .. وان كانت بقايا « سلالة الناظر » تحاول أن تبقى عرفة وسحره في حوزتها .. وتحاول أن تسخره لمصالحها الجشعة . الا ان المجموع بما فيهم من « سلالة عرفة » ، يريدون للبشرية غير هذا الطريق ..

**ونحن لا نقول بأن المؤلف لا يفكر هذا ، بل انه قد عالج مشكلة من أهم المشاكل التي يدور حولها صراع البشر ..** وهي توزيع الملكية ، التي تمثلت في الرواية بتوزيع « الوقف » فادريس يريد حظه من الوقف ولكن الجبلأوى يحرمه منه لشره وفساده ، فيسعى لينال حظه من الحياة بذراعه . وجبل يسمى لاعادة توزيع الوقف ، ولكن لفرعه ، ولعمري ليس أروع من العمق في فهم خاصية جماعة كاليهود تعتبر نفسها دائما جماعة مغلقة سواء عاشت في حارتنا أو عاشت بين البشرية جمعاء .. انها جماعة مغلقة تطلب العدل لنفسها دون سائر أبناء الحارة .. تطلب الخير لذاتها دون الفروع والسلالات الأخرى .. أما رفاة فليست مملكتها هنا على الأرض .. بل في السماء . في ملكوت الله التي يرثها المؤمنون .. الى أن جاء قاسم فيقول بالخير للجميع والعدل للجميع ، سواء أهل جبل أو أهل رفاة .. ولا فضل لأحد من حي جبل أو حي رفاة أو حي قاسم على آخر الا بالقوى .

وقد يكون القراء على حق في فهم دلالة هذه الأسماء .. ولكنهم

ليسوا على حق عندما يطالبون المؤلف ان يلتزم الصورة كاملة كما يعرفونها ، لانه فنان وليس مؤرخا ، والفنان غير المؤرخ ، وحسبه انه رسم بميقرية ، المخزى الاجتماعى لهذه الأحداث التى حركت جبل وحركها جبل .. ورسم ينبوغ ، الاتجاه الرئيسى لكل من آراء رفاعة وقاسم .

والذى نأخذه عليه أيضا ، انه كان ينقلنا طفرة من جبل الى رفاعة الى قاسم الى عرفة .. لقد كنا فى ثلاثية محفوظ السابقة ننتقل من فترة الى فترة . ولكنها كانت بمثابة تغيير قطار سريع بقطار سريع آخر .. ولكن فى هذه المرة كان الستار يسدل على إحدى الحلقات .. ونصحو فى اليوم التالى على سؤال « من هو فتوة حارتنا » ونجد أنفسنا فى مرحلة جديدة تماما .

**ايا كان النقد ، وايا كانت اللاخذه ..** فالذى يدفمنا لكل هذا ما لمحفوظ فى نفوسنا من احترام ، وما له من منهج .. منهجه فى سياق الأحداث ، منهجه فى تشريحه للمجتمع المصرى فى ثلاثيته .. منهجه فى توزيع الوقف .. منهجه فى النظر لجبل ورفاعة وقاسم وعرفة .. من أجل هذا كله فنحن مقدرين للجهد الذى بذل ونحن شاكرون للتعفلة الفنية الغالية .. ونحن آملون عليه ما سبق ، ونحن فائلون له ..

« محفوظ .. ماذا صنعت بنا ! » .

## أدب نجيب محفوظ

في خطوطه العريضة .. وحلة الإبداع الفني

من عصر القديمة

الى القاهرة الجديدة

### نبيل فرج

أشهر روائي مصرى معاصر بدأ حياته الأدبية فى سن العشرين .  
سنة ١٩٣٢ ، بكتابة المقالات الاجتماعية والفلسفية واستمر هذا الانتاج  
فى المجالات المختلفة الى أواخر الأربعينيات ، أثناء اتجاهه الى التاريخ  
المصرى القديم ، حيث قدم ثلاث روايات هى : « عبث الأقدار » ١٩٣٩ ،  
« رادوبيس » ١٩٤٣ ، « كفاح طيبة » ١٩٤٤ .

ولكنه لم يلبث أن انتقل ، دفعة واحدة ، الى « القاهرة الجديدة » ،  
وهى اسم الرواية التى صدرت له فى العام التالى ، ١٩٤٥ ، مقتحما  
بوعى كبير احياها الشعبية ، ومشاكلها الاجتماعية ، فى مرحلة من مراحل  
الشقاء واليأس والظلم ، التى تضافر فيها الاستعمار والرجعية فى تمزيق  
الواقع المصرى .

أما بالنسبة للأسلوب أو الشكل ، فكان الاهتمام منصبا على  
التفاصيل والجزئيات ، سواء فى البعد الواقعى أو البعد النفسى ، على  
نحو ما نجد فى ثلاثية « بين القصرين » ١٩٥٦ ، « قصر الشوق » ١٩٥٧  
« السكرية » ١٩٥٧ ، التى احتشدت بالشخصيات ، وروايته التحليلية  
السابقة « السراب » ١٩٤٨ ، التى توغل فيها فى أحراش النفس ، متأثرا  
بقراءاته فى علم للنفس من جهة ، ومن جهة أخرى برواية « سارة » لعباس  
محمود العقاد .

القاهرة : مجلة الثقافة ، ج ٩١ ، ص ٨ ، ابريل ١٩٨١ .

ثم تلا هذه المرحلة الطبيعية في أدب نجيب محفوظ ، التي غلب عليها المسرح الاجتماعي ، مرحلة جديدة في الكتابة ، تمثل نضج الكاتب الحق . بدأت برواية « أولاد حارتنا » التي نشرت مسلسلة سنة ١٩٥٩ على التجميع ، ولم تصدر في كتاب إلا سنة ١٩٦٧ . وبدت أوضح ما تكون في « اللص والكلاب » ١٩٦١ ، « السمان والخريف » ١٩٦٢ ، « الشحاذ » ١٩٦٥ . « ثرثرة فوق النيل » ١٩٦٦ ، بالإضافة إلى قصصه القصيرة التي جمعت في « دنيا الله » ١٩٦٣ ، و « بيت سبيء السمعة » ١٩٦٥ .

في هذه الأعمال وما بعدها لم يعد الكاتب مشغولا بظواهر الوجود ، بل بالوجود في ذاته . وأصبح البناء الفني لأعماله يخضع لأفكار الكاتب وانفعالاته إزاء الحياة والمصر ، ولا يتحقق الاتجاه للواقع ، وبمعنى أدق الوجود في زمن ، إلا بالتقدير المحدود الذي يجعل منه وسيلة لأحكام التعبير اللرامي عن هذه الأفكار والانفعالات المجردة ، حيث تغني اللمحة الخاطفة عن التفصيل المل ، أو الجوهر عن العرض ، ولكن دون أن يغطي الواقع على الفكر ، أو يطمس الفكر الواقع .

ومن يطالع هذه الأعمال يجد أن الأحداث تقل ، وتختصر الشخصيات إلى الحد الأقصى ، ولا يلتزم المؤلف بالتسلسل الزمني ، كما في الرواية الواقعية ، التي يخاطب فيها الحرف الحواس ، وإنما يخلق الكاتب في الكليات ، في السماوات الفلسفية ، فيما وراء الواقع إن جاز التعبير ، مستخدماً الرموز على أكبر من مستوى .

قد يكون الرمز ، في دلالاته الكامنة ، البحث عن الله ، من لحظة الميلاد إلى لحظة الموت ، من خلال بحث الابن عن أبيه الغائب في رواية « الطريق » ١٩٦٤ .

يؤكد هذا المعنى بعض الحيلولة المتناثرة في الرواية ، التي تصف هذا الأب بأنه لا حد لنفوذه - تهتز الدنيا لدى محضره - رحمته لا تنفد . وهي صفات تتجاوز بالطبع قدرات البشر .

وعلى نفس الفرار يرمز أولاد الحارة أنفسهم إلى تاريخ البشرية منذ آدم وحواء . وتتطابق المآسى التي يتعرضون لها مع ما حفل به التاريخ من مفاعم ، ومن أجيال أجهضت بسبب الحروب الطاحنة .

ومع هذا فيمكن أن نجد في المرحلة الواقعية بعض هذه الأبعاد الميتافيزيقية أحياناً ، التي تبلورت فيما بعد ، ممثلة في شخصية السيد أحمد عبد الجواد ، الذي تتسم صورته بعلامح الوهمية . كما يمكن أن نرى



فى هذه المرحلة الواقعية نفسها بقايا من الرصد التاريخى البقيق ،  
انحدرت من المرحلة الأولى .

يتجلى فى هذه المرحلة المتأخرة ، فى أدب نجيب محفوظ ، تأثره  
بصفة خاصة بالفلسفة لوجودية ، التى تعبر عن يأس الانسان العميق ،  
وشعوره المتفاقم بالوحدة والقرية ، والجنوح الى التشاؤم ، الى جانب  
انتفاعه بكل التيارات الفنية الحديثة ، من عبث الى لا معقول ، التى تحطم  
الاشكال التقليدية فى الكتابة .

أما اللغة فتتفرد بالشاعرية المكثفة . التى تحوى فيها العبارات  
القصيرة الخاطفة عوالم بأكملها .

وأدب نجيب محفوظ ، النظرة الكلية الشاملة ، مجموعة غنية من  
الأنماط البشرية ، ومن التيمات الأساسية ، وان فاضت بالتفريعات  
والتنويعات المختلفة النامية .

نجد فى الأنماط شخصية اليسارى ، واليميني ، والانتهازى الوغد ،  
الذى يلبس لكل حال لبوسها . كما نجد البغى ، والمرأة المحتشمة وابن  
البلد ، والفتوة ، والعاشق والمتصوف ، والموظف الصغير ، والتاجر ،  
والسياسى ، والأم ، والأب ، والأخت ، والقاتل ، والمتمرد . الخ .

ونجد فى التيمات التطلعات الطبقيه ، جنباً الى جنب التطلعات الى  
العدالة والحرية ، حتى ترقى الحياة الى ما يليق بها .

نجد الأعلام بقدر ما نجد العناء والكوابيس . نجد الشعور الوطنى  
الجارف ، والخيانة المفززة ، والتنكر للمبادئ ، والكذب . نجد الخوف  
يتربص من الزوايا والأركان ، من المجهول نجد المطاردة . والتعاسة ،  
والهزيمة ، وخطأ التوقع . واصطدام مصائر الأفراد ، والخطر الداهم ،  
وسوء الحظ الذى يجعل الموت يجيئ مع الصحة والسلامة . ولا يجيئ مع  
المرض والرعب .

نجد الصدفه العمياء ، والقدر الفاشم فى ضربته القاضية . نجد  
الانتقام الرهيب ، والأشواق الجنسية ذات المخالب والأنياب ، والاعلاء من  
جانب الروح والقيم الأخلاقية . نجد العزة النفسية ، كما نجد الذل  
والمهانة والابتذال .

الا أن هذه التيمات والشخصيات ليست أحجاراً صماء ، وإنما هى  
دائمة التحرك والتفاعل والتطور ، أما صعوداً أو هبوطاً ، نتيجة معتقد  
جدلى ودينى راسخ يرى أن لا دوام لحال .

وعلى حين يدين نجيب محفوظ التطلعات الطبقية ، التى يكون ثمنها عادة فادحا ، نراه ، فى نفس الوقت ، يصور الحياة العادية ، التى تترسم جادة الطريق ، خالية من الابداع الجديد ، تشيع الرماد فى النفس .

هذه مجرد خطوط عريضة جملنا لبناء فنى شامخ ، متراعى الجنبات ، عميق الانحوار . لا يستطيع الناقد ، فى مقال عابر ، أن يحيط به احاطة شافية ، او يلم الماما حقيقيا بكل ما يتضمن من حكمة ، ووعى ، وبحث دعوب عن الحقيقة .

ولأن ما لا يدرك كله ، كما يقال ، لا يترك كله ، رأيت أن أضع أمامكم هذه الأسطر القليلة ، تحية لنجيب محفوظ ، فى عيد ميلاده التاسع والستين ، الذى وافق الحادى عشر من ديسمبر الماضى .

## التطور الروائي عند نجيب محفوظ

### يوسف الشاروني

في التاريخ الأدبي لكل أمة نجد الرواد الذين لهم فضل ابتكار أو إدخال أنواع أدبية ، كما نجد الذين جاءوا بعد ذلك وعملوا على إرساء هذه الأنواع الأدبية وإقرارها بحيث تصبح معترفا بها . ولا يشذ تاريخنا الأدبي الحديث عن هذه القاعدة . ففي مجال القصة بمعناها الحديث نجد الرواد الذين كانوا يتلمسون الطريق لهذا النوع الأدبي في لفتنا . ولئن كنا ننظر إلى كتاباتهم بقياس اليوم فنجد أنه لا تتحقق فيها كل العناصر الفنية التي ننشدها ، فيجب ألا ننسى أنه كان لهم فضل الريادة . من هؤلاء الرواد المولحي صاحب « حديث عيسى بن هشام » ومحمد حسين هيكل في روايته « زينب » . كذلك نجد في تلك الفترة ظهور أشخاص لهم نشاط موسوعي ، ومحاولات في جميع الأنواع الأدبية ، نجد مثلا المازني والمقاد وطه حسين يكتبون الشعر والرواية والقصة القصيرة والدراسات الأدبية والمقالات النقدية .

وعندما قام هؤلاء الرواد بمهمتهم الجليلة أعقبهم جيل آخر ، مهمته إرساء محاولات هؤلاء الرواد . وكان أفراده أكثر تخصصا ، منهم من انصرف إلى النقد ومنهم من انصرف إلى الرواية أو القصة القصيرة أو المسرح . فتوفيق الحكيم - وإن عالج الرواية والقصة القصيرة - إلا أن فنه الأول هو المسرح بلا جدال . ويحيى حقي - وإن عالج الدراسة الأدبية والرواية - إلا أن القصة القصيرة كانت المحصب ما أنتجه .

في اثر هؤلاء ظهر نجيب محفوظ الذي أرسى بدوره دعائم الرواية المصرية ، وعبد طريقها نهائيا لمن يتلوهم من أجيال . ولو رجعنا إلى شباب

(★) « دراسات في الرواية » ، القاهرة : مكتبة الانجلو المصرية ، ١٩٦٧ .

نجيب محفوظ نجد أنه قام بمحاولات يتلمس فيها طريقه الأدبي ، فقد عالج الشعر في مرحلة مبكرة من عمره ، وذلك على أثر تجربة عاطفية مر بها • ثم اتجه - بحكم دراسته - نحو اللواصت الفلسفية ، حتى أنه هم بتحضير رسالة للماجستير عن فلسفة الجمال ، غير أنه مالبت أن مر بأزمة ابداعية - ان صح القول - واجه فيها - على حد تعبيره - أخطر مرحلة في حياته ، وفي ذلك يقول :

كنت امسك بيد كتابا في الفلسفة ، وفي اليد الأخرى قصة طويلة من قصص توفيق الحكيم أو يحيى حقى أو طه حسين • وكانت المذاهب الفلسفية تقتحم ذهني في نفس اللحظة التي يدخل فيها أبطال القصص من الجانب الآخر • ووجدت نفسى في صراع رهيب بين الآلات والفلسفة • صراع لا يمكن أن يتصوره الا من عاش فيه • وكان على أن أقرر شيئا أو أجن • ومرة واحدة قامت في ذهني مظاهرة من أبطال « أهل الكهف » الذين صورهم توفيق الحكيم ، والبوسطجي الذي رسمه يحيى حقى ، والفلاح الصغير الذي لا يعرف من الدنيا أبعد من حدود عيدان الغاب المنتصب على حافة التربة في رواية الأيام لطف حسين ، وأشخاص كثيرون من أبطال قصص محمود تيمور • كلهم كانوا يسرون في مظاهرة واحدة • وقررت أن أهجر الفلسفة وأن أسير معهم (١) •

ومنذ عام ١٩٣٦ سار نجيب محفوظ في المركب الأدبي حتى صار احد الذين يتولون قيادته • وكانت ميزته الأولى أنه كاتب متطور في تفكيره وأسلوبه ، يحاول دائما أن يجدد نفسه وأن يكتشف كل يوم عالمه المتغير •

بدأ محاولاته الأدبية بالقصة القصيرة ثم وجد أنها تضيق عن استيعاب تجربته الفنية ، فهجرها كما هجرها كاهن الدراسات الفلسفية من قبل ، ليقوم برحلته في عالم الرواية ، وقد عبر عن ذلك بقوله : في الرواية نجد اللحظة أو الموقف الواحد اللذين تمتاز بهما القصص ، وفيها نجد التحليل والنقد كما في المقالة ، ونجد الحوار والموقف الدراماتيكي كما في المسرحية ، وفيها متسع للتعبير الشعري

---

(١) حديث بمجلة الاذاعة ، القاهرة ، ٢١ ديسمبر ١٩٥٧ •

والخيال الشعري ان وجد الاستعداد لهما كما في الشعر . بل ان في الرواية امكانيات الوسائل التعبيرية الاحداث منها كالاذاعة والسينما . وبينما نجد في كل شكل فني مجالا محدودا للتعبير لا يستطيع الفنان ان يتجاوزه ، فان الرواية لا حدود تحددها . . . فهي شكل فني لا نظير له (١) .

وهكذا كتب رواياته الثلاث الاولى وهي « عبث الأقدار » (عام ١٩٣٩) ثم رادوبيس ( عام ١٩٤٣ ) ثم كفاح طيبة ( عام ١٩٤٤ ) . وكلها روايات تاريخية استلهم فيها التاريخ الفرعوني بالذات .

وكان في ذلك متأثرا بالتيار القومي الفرعوني الذي اتجه اليه كثير من المصريين في ذلك الوقت كرد فعل للنفوذ البريطاني . وكانت الرواية الأخيرة تتناول قصة كفاح الشعب المصري ضد احتلال الهكسوس ، وكاننا نجيب محفوظ يذكر بذلك الشعب المصري بما فعله أجدادهم من قبل مع احتلال ممانل . وهكذا نجد ان نجيب محفوظ - حتى مرحلة انتاجه المبكر حيث كان لا يزال خاضعا لمعامل رومانسية - نجده لا يكتب مجرد الفن . استلهم رواياته للتاريخ الفرعوني كان دلالة على ان نجيب محفوظ يتخذ موقفا مما يحدث في وطنه .

وكانت قصة « كفاح طيبة » ايدانا بانتهاء المرحلة الاولى من حياة نجيب محفوظ الادبية وبداية مرحلة أخرى . . فنشر في العام التالي ( عام ١٩٤٥ ) روايته « القاهرة الجديدة » . ووضح ان عنوان « القاهرة الجديدة » ، انما وضع في مقابل « مصر القديمة » التي كان نجيب محفوظ يولى وجهه نحوها من قبل . وان كانت تمنى من ناحية أخرى أنه تناول فيها حياة طلبة الجامعة وسكان الأحياء الجديدة في القاهرة . . وبذلك انتهت مرحلة نجيب محفوظ الأدبية في رحاب التاريخ لتبدأ في أحياء القاهرة حديثها ثم قديمها ، انتهت رحلته من الزمان الماضي لتبدأ في المكان الحاضر . وكانت هذه المرحلة تتميز عن سابقتها بالروح النقدية واتقان الصنعة الروائية شيئا فشيئا حتى تتضح في « بداية ونهاية » ثم تبلغ ذروتها في ثلاثية « بين القصرين » آخر أعمال هذه المرحلة ، وهي الرواية التي زواج فيها بين الرواية التاريخية والاجتماعية ، اذ تناول فيها ثلاثة أجيال من حياة احدى الأسر المصرية تبدأ قبيل الحرب العالمية الأولى وتنتهى بانتهاء الحرب العالمية الثانية ، وكاننا نحن بازاء رجعة الى المرحلة الأولى مع عدم التخلي عن الاتجاه الذي ساد في المرحلة الثانية .

(١) مجلة الآداب . بيروت ، يونية ١٩٦٠ ، ص ١٨ .

ويتيمز الفن الروائي عند نجيب محفوظ في هذه المرحلة بالنقاط الآتية :

أولا : من ناحية القالب القصصى نجد أن يسير على نهج القالب القصصى للأدب الأوروبى فى القرن التاسع عشر وأوائل العشرين ، وهو القالب الذى اعتنق بعض مؤلفيه المدرسة الواقعية واعتنق البعض الآخر **المدرسة الطبيعية** . فنحن نجد أنفسنا أمام حشد من الشخصيات قد يبرز أحدها باعتباره بطلا للقصة لكنه لا ينفرد بهذه البطولة بل توجد الى جانبه مجموعة من الشخصيات تؤثر حياتهم فى البطل ويأثرون به ويفرد لهم المؤلف فصولا بأكملها . وهذا الضرب من القصصى نجده مثلا عند ديكنز وتولستوى وزولا ، حيث يمرض المؤلف لحادث ، ثم يتركه فى **الفصل الذى يليه ليعرض** لحادث آخر ، فإذا كان الفصل الثالث أو الرابع عاد الى موضوع حديثه فى الفصل الأول . وكان أمامه مجموعة **من الخيوط يحييها فى نسيج متماسك** .

ثانيا : كان الأثر الذى يتركه نجيب محفوظ فى نفوس قرائه بعد قراءة رواياته يشوبه التشاؤم بسبب هزيمة أبطاله وضعف شخصياته ، وقد يحدث لهم - بعد فوات الوقت - تغير فجائى ، تكون نتيجته أنهم يدفعون ثمنه فادحا قد يكون حياتهم نفسها . نجد هذا قد حدث لكامل رؤبة لاط بطل السراب ، ولعباس الحلو أحد أبطال زقاق المدق ، ولحسنين أحد أفراد أسرة بداية ونهاية . ويعلل نجيب محفوظ هذا بقوله :

**لقد كتبت كل القصص فى ظل عهود كان التلاؤل فيها يعتبر نوعا من التخدير والرضا بالواقع . ونهايات قصصى الحزينة ليس كل ما فيها هو العزن .. ان فيها حثا على انتوارة على اوضاع المجتمع وتغير نظمه .. قد ينتحر البطل ، ولكن لماذا انتحر (١) .**

كما يقول عن زقاق المدق : ان هذه الرواية قد كتبت فى فترة كان يغلب على حياتنا فيها الشقاء وما يشبه اليأس ، فاستدعى الصديق اخراج هذه الصورة . ولكن من ناحية أخرى أعتقد أن كل شخص فى الزقاق كان يحاول تحسين حياته على قدر طاقه فى حدود ظروفه البالغة السوء . وتخفيف النظر بلون وردى خيالى كان يعتبر نوعا من التخدير والخيانة ،

---

(١) الحديث السابق بجملة الإذاعة .

وتثبيط الهمم ، لأن المقصود من الرواية هو تحريك الضمائر وتغيير الواقع (١) .

كما فسر مايسود بعض شخصياته من انحلال خلقى بقوله : كنت استغل الشذوذ الجنسي في ذلك الحين كعلامة من علامات الفساد السياسى فى العهد البائد .. فى السياسة مثلا كانت بعض مواد النجاح أو أهمها للشباب الناشئ هى القزابة ، الانتهازية ، الرشوة ، .. ثم انتهازية الجمال سواء كان فى الذكر أو الأنثى . لهذا كان الشذوذ يصاحب الانحلال خطوة خطوة ، وكانت مهمتى هى الاحاطة الشاملة بهذا الانحلال ونسجيله (٢) .

ثالثا : كان الاهتمام بالتفاصيل هو العنصر الغالب على أسلوب تلك الروايات . وقد بلغ الاهتمام بهذه التفاصيل ذروته فى ثلاثية بين القصرين ، حيث نجد الاهتمام بذكر تفاصيل الأمكنة وهيئة الأشخاص ودوافعهم النفسية والحياة الاجتماعية والسياسية والغنية حتى بلغ الوصف التسجيل فى بعض الصفحات درجة الاملال . وهذه هى طريقة المدرسة الواقعية التى تلجا اليها حتى يتم لها ما يعرف فى الأعمال الأدبية بعملية « الايهام بالواقع » . يقول نجيب محفوظ « وأكثر التفاصيل فى القصص صناعة ومكر لايهام القارئ بأن ما يقرؤه حقيقة لاختيال اذ أنه يشبث الموقف أو الشخص كحقيقة مثل التفاصيل المتصلة به ، وكلما دقت كان القارئ أسرع الى تصديقها » (٣) .

رابعا : ان الطبقة الوسطى كانت هى البيئة الاجتماعية التى تناولها نجيب محفوظ فى رواياته سواء التى تعيش فى أحياء القاهرة الجديدة أو فى أحيائها القديمة . كما كانت القاهرة هى البيئة المكانية التى يتحرك فيها أبطاله . وقد عبر نجيب محفوظ عما يضطرم فى هذه الطبقة من أقصى يمينها الى أقصى يسارها وعن الحرص والحذر الذى يتسم به موقف بعض أفرادها والحياد الدقيقة الذى يتسم به موقف البعض الآخر .

ويبدو أن نجيب محفوظ بعد أن فرغ من كتابة ثلاثيته اتضح له

---

(١) الكاتب والطبقة التى يعبر عنها ، مجلة روز اليوسف ، القاهرة ، ١٤ أكتوبر ١٩٥٧ .

(٢) ابراهيم الورداني ، رحلة فى رأس نجيب محفوظ ، صحيفة الجمهورية ، القاهرة ، ١٩ أبريل ١٩٦٠ ، ص ٢٠ .

(٣) مجلة الآداب ، بيروت ، يولية ١٩٦٠ ، ص ٢٠ .

انه لو كتب بهذا الأسلوب فانه سيكون نفسه لا معالة • فالأسلوب الأدبي كالنجم ، على الفنان المبدع أن يبحث عن غيره حين يحس أنه قد استنفد ما فيه ، والا فلن يستخرج الا التراب ، بهذا أنقذ نجيب محفوظ نفسه من خطر التكرار مستفيدا من تجربته الفنية السابقة وما بلغه من عمر يتبع له أن يصل الى مرحلته الأدبية الجديدة التي كان قد أشرف عليها •

ولئن كان انتقال نجيب محفوظ من مرحلة الرواية التاريخية الفرعونية الى مرحلة الرواية الاجتماعية المعاصرة قد تم دون معاناة لحظة من لحظات التأزم ، فان انتقاله الى مرحلته الأدبية الثالثة - مرحلة الواقعية الجديدة على حد تعبيره - جاء نتيجة أزمة مر بها أشبه بتلك التي سبق أن مر بها عندما ترجع بين الدراسات الفلسفية والكتابات الأدبية • وقد تضافرت هذه المرة عوامل خاصة بتطوره الفني - كما ذكرنا - مع عوامل اجتماعية وسياسية كان مجتمعنا المصرى يمر بها ، ولهذا لم تكن الأزمة أزمة نجيب محفوظ وحده ، بل أزمة كل فنان وأديب كان فنه وأدبه يتجه نحو نقد المجتمع المنحل من حوله حتى ٢٣ يوليو عام ١٩٥٢ • وفى هذا يقول نجيب محفوظ :

الواقع أننى انتهيت من كتابة الثلاثية فى أبريل عام ١٩٥٢ ، أى قبل الثورة بأقل من ثلاثة شهور ، وكانت سلسلة كتبى محاولات لتحليل المجتمع القديم ونقده • فلما انهار ذلك المجتمع وجبت نفسى فى موقف من يبحث عن قيم جديدة يستلهمها فى عمله ، فالن من بعد الثورة - أى ثورة - يجب أن يتغير عما كان قبلها ، ولو أننى واصلت نقد المجتمع القديم كما يفعل الزملاء لكررت نفسى ولكررتها أيضا بلا أى حماس (١) •

وهكذا تكونت أزمة نجيب محفوظ بحثا عن أسلوب جديد ومضمون جديد وأعلن قائلا : ان الظروف التي دفعتنى الى الكتابة قد تغيرت من أساسها ونتيجة لذلك شعرت بفراغ ، لعله مؤقت ، ولعله نوع من القديم (٢) •

ولكنها لم تكن النهاية ، فقد بدأ يتلمس الطريقة الجديدة قائلا : انا الآن فى حالة تدبر واستيعاب • • ولا أعرف متى أعود الى الكتابة • ولكن عندما أستأنف الكتابة لن أعود الى الواقعية مرة أخرى ، لقد مللت هذا اللون من الكتابة ، وتكفينى أطنان الواقعية التى شحنتها فى رواياتى •

(١) المساء الأسبوعي ، القاهرة ، ٢١ أكتوبر ١٩٦٢ •

(٢) المساء ، القاهرة ، ٥ فبراير ١٩٥٨ •



أنتى أشعر بتطور فى أعماقى ، وسدوف ينتهى هذا التطور حتما بطريقة جديدة فى الكتابة أستعملها عندما أمسك قلمى الكويىا وأوراق العرائف مرة أخرى (١) .

وهكذا بدأت المرحلة الأدبية الثالثة التى مر بها نجيب محفوظ ، تلك المرحلة التى بدأها بقصة « أولاد حارتنا » . هذه المرحلة يمكن تسميتها بالواقعية الجديدة عند نجيب محفوظ . . . وهى واقعية لا تحتاج اطلاقا لمميزات الواقعية التقليدية التى يقصد بها أن تكون صورة كاملة من الحياة ، بل هى تتجاوز التفاصيل والتشخيص الكامل ، وهى تطور فى الأسلوب والمضمون معا .

وقد عرف نجيب محفوظ هذه المرحلة بقوله : الواقعية التقليدية أساسها الحياة ، فأنت تصورهما وتبين مجراها وتستخرج منها اتجاهاتها وما قد تتضمنه من رسالات ، وتبدأ القصة وتنتهى وهى تعتمد على الحياة والأحياء وملابساتهم بكل تفاصيلها . أما فى الواقعية الجديدة فالباعث الى الكتابة أفكار وانفعالات معينة تتجه الى الواقع لتجمله وسيلة التعبير عنها . فانا أعبر عن المعانى الفكرية بمظهر واقعى تماما (٢) .

معنى هذا الكلام أن واقعية نجيب محفوظ السابقة كانت الحياة فيها تسبق المعنى الفكرى ، أما واقعيته الجديدة فالمعنى الفكرى يسبق الأحداث التى تعبر عنه . ولا شك أن الخبرة التى اكتسبها نجيب محفوظ فى مرحلته الأدبية السابقة قد مكنت له النجاح فى مرحلته التالية ، ولولا تلك الخبرة لظفت الفكرة على قصصه الأخيرة وأصبحت شخصياته مجرد أفكار ذهنية تتصارع فى معارك وهمية .

كذلك لم يكن من الممكن لنجيب محفوظ أن يصل الى واقعيته الجديدة الا بعد أن مر بمرحلة الواقعية التقليدية . وكان المستول عن هذه الضرورة تاريخنا الأدبى . فالرواية المعاصرة فى أوربا لم يقدر لها الظهور الا بعد وجود تاريخ أدبى طويل وراءها ظهرت فيه مختلف أنواع المذاهب الأدبية . وما كان لنجيب ل محفوظ أن يكتب بأسلوب الرواية الغربية المعاصرة دون أن يكون وراءه فى تاريخنا الأدبى تلك الخطوات

---

(١) الحديث السابق بمجلة الإذاعة .

(٢) حديث يقدمه أحمد عباس صالح ، صحيفة الجمهورية ، القاهرة ، ١٩ مايو

التي سبقت هذه الأساليب الجديدة • لهذا فقد خطا نجيب محفوظ -  
وجيله من الروائيين الآخرين - هذه الخطوات الضرورية الأولى ، ونجيب  
محفوظ على وعى بذلك فنراه يقول :

عندما بدأت الكتابة كنت أعلم أنني أكتب بأسلوب أقرأ نفيه بقلم  
فرجينيا وولف • ولكن التجربة التي أقمها كانت في هذا : «أسلوب» •  
وقد تبين بعد ذلك أنه إذا كانت لي أصالة في الأسلوب فهي في الاختيار  
فقط • • لقد اخترت الأسلوب الواقعي ، وكانت هذه جرأة ، وربما جاءت  
نتيجة تفكير مني • ففي هذا الوقت كانت فرجينيا وولف تهاجم الأسلوب  
الواقعي وتدعو للأسلوب النفسي • والمعروف أن أوروبا كانت مكتظة  
بالواقعية لحد الاختناق • أما أنا فكانت متلهفا على الأسلوب الواقعي الذي  
لم تكن نعرفه حينذاك • الأسلوب الكلاسيكي الذي كتبت به كان هو  
أحدث الأساليب وأشدها اغراء وتناسبا مع تجربتي وشخصي وزمني •  
وأحسست بأنني لو كتبت بالأسلوب الحديث سأصبح مجرد مقلد •

ثم يستطرد قائلا :

وأحب أن أشير إلى أن أسلوبى في رواية أولاد حارتنا أسلوب حديث  
لأن التجربة نفسها حديثة (١) •

ومع ذلك فإن بذور الأسلوب الجديد التي كانت قد وجدت طريقها  
في الأعمال الأخيرة لنجيب محفوظ في مرحلته الأدبية السابقة ، سبق أن  
وجدت طريقها في رواية بداية ونهاية • • لاسيما عندما كان حسين  
يخاطب نفسه قبل أن يقدم على الانتحار • كما ورد هذا الأسلوب في  
مواضع متفرقة من الثلاثية • ولكنه ، كما يقول نجيب محفوظ : في  
الثلاثية كنا نقدم جيلا وزمانا ومكانا بلا قصة دراماتيكية ، فالتفاصيل في  
هذه الحالة هدف جوهرى • ولقد اخفت هذه الظاهرة عندما تغير الهدف  
كما حصل في أولاد حارتنا واللص والكلاب والسमान والخريف ،  
ولهذا لم يعد لها ذلك الطول الذي سبق أن بلغ أقصاه في الثلاثية •

\*\*\*

وهكذا نجد نجيب محفوظ فنانا متطورا متجددا لا يعرف الوقوف • •  
ولعل من أكبر أسباب نجاحه - إلى جانب الهبة التي وهبها - أنه عرف

---

(١) أحمد عباس صالح ، صحيفة الجمهورية ، القاهرة ، ٢٨ أكتوبر ١٩٦٠ •

طريقة ومضى فيه لا يشتت بصره وهج الشهرة ولا بريق المادة • فهذه  
الرهيئة الفنية التي عاشها هي التي تمدد بأسباب النجاح في العمل الذي  
انقطع له ، وهي رهيئة لاتعزله عن الحياة بحيث تجرده من معاناتها ولكنها  
أيضا تبعده عن أن ينغمر فيها بحيث تشغله عن التأمل فيها والتعبير عنها •

وهو يقارن نفسه بـارنست هايمنجواي فيقول انه كان يعيش حياته  
ثم ينقلها بتفاصيلها للناس • • التجربة التي يفتقدها يبحث عنها ويطير  
اليها في أي مكان من الأرض ليعيشها ويكتب عنها ، أما أنا فالكتابة  
بالنسبة لي عملية تعذيب نمزق أعصابي • فعمل الحكومي يستغرق معظم  
النهار • • وفي الليل أمسك القلم الكوبيا • وأظل أكتب ساعتين على الأكثر  
ثم لا أطيق • ويسمى الناس ما أكتبه أدبا فقط • أما أنا فأسميه  
أدب موظفين (١) •

ولا شك أن نجيب محفوظ قد ناقش نفسه كثيرا وناقش موقفه  
كثيرا وعبر لنا عن هذا النقاش في السكينة • فهو ما يزال الفنان القلق  
الذي لا يعرف هل تراه كسب أم خسر من هذه الحياة الأدبية التي يحيها  
• • ونحن نطمئنه بأن أحدا لا يعرف الطمأنينة التي يتوهمها • وأنه عرف  
كيف يستغل هذا القلق الخصب ، فصنع لنا أصدقاء لانساهم مثل  
حميدة بطلة زقاق المدق وعباس الحلو حبيبها وحسين كرشه صديقه ،  
ومثل أحمد عبد الجواد ذلك الأب المزدوج الشخصية في ثلاثية بين القصرين  
وأبنائه فهمي وإياسين وكمال ومثل اللص سعيد مهران ونبوية وعليش  
ونورا ، حشدا من الأصدقاء الذين نعرفهم ونحبهم لأننا تألمنا مثلما تألموا  
وأخطأنا مثلما أخطأوا ولأننا نشعر أن إنسانيتهم قريبة من إنسانيتنا ،  
ولعل في هذا بعض العزاء له وأكبر المنحة لنا •

---

(١) الحديث السابق بجملة الإذاعة •

ديسمبر ١٩٦٢ بمناسبة العيد الخمسيني لوليد نجيب محفوظ •



## نجيب محفوظ نشأته وانعكاسها في أدبه

---

### عباس خضر

ولد الكاتب القصصى الكبير نجيب محفوظ بحى الجمالية ، وقضى فى هذا الحى طفولته الأولى ، اذ انتقلت الأسرة وهو فى نحو السادسة من عمره الى حى العباسية ، والمعروف ان حى الجمالية هو المسرح الحى لاهم ورايات الكاتب ، مثل خان الخليل وزقاق المدق ، وثلاثية بين القصرين وقصر الشوق والسكرية .

فهل كانت المسالم والدقائق التى صورها القصصى من انطباعاته فى طفولته الأولى ؟ الواقع انها لم تكن كذلك ، فقد كان صغيرا لم يتم لوعيه النضج الكامل . .

انما جاءت تلك الانطباعات فى فترة أخرى عاشها فى شوارع حى الجمالية وحاراته وأزقته وخاصة « زقاق المدق » .

فلم ينس نجيب - بعد أن رحل مع الأسرة الى العباسية - أصدقاء الطفولة فى الجمالية ، فكان يأتى اليهم وخاصة فى الاجازة الصيفية والمدرسية الطويلة يجول معهم فى الحى ، وتمتد جولاتهم أحيانا الى العتبة والأزبكية ، وكان مركز التجمع ومكان اللقاء هو قهوة صغيرة فى زقاق المدق، وليس فى الزقاق غيرها .

على خلاف ما فى الرواية التى جعل الخيال فيها الزقاق على نحو آخر مؤلفا من بيوت ودكاكين مع هذه القهوة . .

---

بغداد : وزارة الثقافة والإرشاد دار الجمهورية ، ط ١ ، ١٩٦٧ .

( ف ١٠ )

فى تلك القهوة كان نجيب يدخن ( الجوزة ) وهو صغير ٠٠ يسعل  
وتسيل الدموع من عينيه ٠٠ كى يبدو كبيرا ٠٠ رجلا كهؤلاء الرجال ٠٠  
عاش نجيب فى تلك الفترة عيشة شوارعية بمعنى الكلمة ٠٠ وعرف  
كثيرا من ألوان الحياة التى صورها بعد ذلك فى قصصه الحافلة ٠

وتدلنا الحرية التى كان يتمتع بها ، من التردد بين العباسية حيث  
مسكنه وبين الجمالية حيث أصدقاء الصبا والشقاوة ٠٠ على أن حياته  
العائلية لم يكن فيها تضيق يشبه أو يقرب مما كان فى أسرة السيد أحمد  
عبد الجواد على نحو ما صورته فى رواية « بين القصرين » ٠

والأستاذ نجيب محفوظ يسير على نظام مرسوم فى حياته اليومية  
والاسبوعية ٠ هناك ساعة بل دقيقة محددة للنوم وللإستيقاظ ، وللغذاء ،  
وللمشاة ، وللكتابة وللمقابلة الأصدقاء و ٠٠ الخ وأيام الاسبوع  
كذلك ٠ وهو مثلا يذهب الى قهوة الأوبرا كل يوم جمعة فى الساعة العاشرة  
صباحا ليستقبل أصدقاء ورواد نموته الاسبوعية هناك فى أعلى القهوة  
المشرقة على ميدان الأوبرا ، يأخذ مكانا مبهودا لا يغيره ويظل على ذلك  
طوال العام ٠٠ لم يحدث ولا مرة واحدة ان تخلف يوما لأى عذر طارى ٠

قال لى الأستاذ نجيب : انك لو تتبعته أى فرد من أسرته أيام  
الاسبوع ورأيت ماذا يفعل كل يوم لعرفت نظام حياته كله لأن ما يفعله  
يوم السبت - من هذا الاسبوع مثلا - هو نفسه ما يفعله كل سبت آخر ٠٠

\*\*\*

كان الطفل نجيب مولما بتمثيل الأشياء بعد ان يؤلف لها فى خياله  
وقائع وكان ينهك فيها الساعات الطوال ٠٠

كان يأخذ لعبة تمثال البائع الذى يحمل قفص العنب ، ويأتى ببعض  
الأطفال ويجرى « خراجا » للموقف فيجعل كلا منهم يشتري منه ويجرى  
بينه وبينهم مساومات ويشارك فيها ، ولا يدع البائع حتى يجعله يبيع  
كل ما معه ويعود الى زوجته وأولاده الذين قد أعدهم المخرج نجيب فى  
ناحية منزلة ٠

وكان يسمع عن حالات الولادة العسيرة التى تستلزم اجراء عملية ٠٠  
فوضع فى خياله قصة بطلتها الخادمة الصغيرة ، واسند الى نفسه دور  
الطبيب الذى يقوم بواجبه « الانسانى » فى انقاذ الأم والجنين ٠٠ واندمجت  
البنت فى دورها فتسيت نفسها واسنسلت لشروط الطبيب ٠٠ واحضر

هو موسى وشرع في اجراء العملية . . ولكن امره كشف قبل ان يبدأ .

عملية تخيل القصص وتمثيلها الى درجة الاقتناع بها منتشرة بين الأطفال على العموم ، ولكننا نلاحظ انها في طفلنا « نجيب » تمتاز بالخصوبة والدلالة على الطبع الفني من حيث طول الوقائع وسبكها وتوافر عناصر التشويق ، ومن حيث الاندماج والعيش فيها .

فمن النوع الأول انه كان يبتكر وقائع قصصية ثم ينفرد بالخادم فيقصها عليه بطريقة التسلسل . . يقف في موقف ، ثم في المرة التالية يبدأ من حيث وقف يعمل في ذلك خياله كما يشاء ، ولكنه لم يكن يضع لهذا الخيال نهاية فكانت قصصه المتسلسلة مفتوحة النهايات .

ومن النوع الثاني الذي يدل على قوة الاندماج انه صعد مرة الى سطح المنزل فرأى طائفة من أفراخ السجاج ترقد مستدفئة بشمس الشتاء فتخيلها ميتة . . وهم أن يسك بواحد منها ليلقي به في الشارع ثم يتبعه بغيره . . ولكنه خشى أن توقظ حركته بقية الأفراخ فتبعت حية وتفسد خياله . . ولكن يبقى عليها ميتة كما تخيلها حملها جملة واحدة وألقى بها في الشارع .

وتجد انعكاس ذلك في رواية « بين القصرين » في تصوير شخصية « كمال » الطفل ، وقد أعطى نجيب كثيرا من نفسه لهذه الشخصية ، فالكاتب القصصى يستلهم فيما يكتبه حوادث ماضيه وصوره التي انطبعت في نفسه ، جلس كمال الطفل مع أمه وأخوته يقص عليهم قصة زعم انه شاعدها بنفسه قيدا قضته هكذا :

« ياله من خطر لا ينسى الذي رأيته اليوم وأنا عائد . . رأيت غلاما يشب الى سلم ( سوارس ) ثم صفع الكمسارى وركض باكبر سرعة » .

وكان هذا قد وقع من كمال نفسه بدافع « الشقاوة » والتقليد لبعض الصبيان ولكنه زاد على الواقعة بقية القصة من ابتكار خياله فقال :

« فما كان من الرجل الا أن عدا وراه حتى أدركه ثم ركله في بطنه بكل قوته » .

ولما رأى القوم لا يهتمون به كما يريد صاح بصوت مرتفع : « وسقط الغلام يتلوى وازدحم حوله الناس فاذا به قد فارق الحياة » .

وهتفت الأم :

يا ولداه ! أتقول أنه مات ؟

- أجل مات ، ورأيت بعيني دمه وهو يسيل بفزارة .

وقام أحد أخوته بدور الناقد ، فقال متسائلا في تهكم :

- قلت ان الكمسارى ركله في بطنه . فمن أين سال الدم ؟

- لما ركله في بطنه سقط على الأرض فشق رأسه .

وفي الوقت الذى كان فيه نجيب يعيش حياته فى حرية مع حزم من الوالدين ، كان يعاني القسوة الشديدة من المشرفين على التعليم فى المدرسة الأولية والمدرسة الابتدائية ، وكان يستأثر باهتمامه فى الدراسة الابتدائية شيثان : الأول دروس الدين وخاصة قصص الأنبياء التى كان يعيها جيدا ثم يقصها على من فى المنزل ونلاحظ أثر هذا فى رواية « أولاد حارتنا » التى رمز فيها الى الأنبياء بشخصيات مختلفة . والثانى الحكايات التى تحتويها كتب المطالعة ، وظل مدة مشغولا بقصة عصافير فى كتاب مطالعة فقدت أمها وكان فيها طائر يقوم بدور الرسول بين الأم فى عالم الأرواح وبين صغارها فى الحياة الدنيا . فكان نجيب يحفظ ما يدور بينهما من حوار ويردده فى إعجاب ونشوة .

وعندما عرف قراءة الروايات كان يمسك بالرواية ( تحت الدرج ) ويقرأ فيها فى أثناء الدرس فإذا رآه المدرس ألهم أصابعه بالمسطرة .

وفى سن العاشرة شغف نجيب بقراءة الروايات البوليسية المترجمة الى اللغة العربية ، ثم شغف بالسينما ، وكان يعتقد أن وراء الشاشة مجتمعنا حيا ، فكان بعد انتهاء العرض يخرج ليلبحث عن الأشخاص الذين رأهم على الشاشة . وكان غرامه بالسينما شديدا جدا فى الصغر ، ولكنه لما كبر أخذ ميله اليها يفتتر ، وذلك بعد أن أخذ فى القراءة الأدبية والفكرية ورأى ثقافة السينما أمام الأدب والفكر . كان فى صباه يعد السينما مطالبا أساسيا لتغذية خياله ومشاعره وأفكاره ، فلما وجد القذف فى الأدب والفكر جعل ينظر الى السينما على أنها شئ يطلبه فيجده أحيانا مسلليا وأحيانا تأفها مملًا .

ولما بلغ الثالثة عشرة بدأ يقرأ القصص الغرامية وكان يحرص على متابعة القصص المسلسلة فى جريدة الأهرام ، وكانت من النوع الغرامى الذى أحبه وقد نشرت له أخيرا عدة روايات مسلسلة فى « الأهرام » حيث كان يقرأ مثلها أيام بدأ يقرأ .



وأيقظت قراءة القصص الغرامية في قلبه عاطفة الحب مبكرة . وكان المجتمع لا يزال يحول بين البنات وبين الأولاد الأجانب عنهن ، فكانت العلاقة تنشأ من نظرة من النافذة ثم سلام بالأشارة ، وقليلًا ما يكون اللقاء . . فإذا حدث اللقاء كان بعيدًا عن الحي بل خارج المدينة في إحدى الحدائق . . ونشأت مع نجيب علاقات من هذا النوع ، وأرسل مرة إلى فتاته منديلا حريريا بواسطة الخادم الأمين الكتوم ، وكم كان سعيدا عندما رآها من الشرفة تشير إليه بالمنديل الجميل شكرا له على هديته اللطيفة .

وكان لنجيب نوع آخر من العلاقة بالبنات . . وكان يقيم في العباسية ، وهناك تقيم أسر يهودية كثيرة وهي أسر متحررة . . يجري الاختلاط فيها بين الفتيات وبين كل من يهودين من الشبان ، كان نجيب واحدا من أولئك الشبان .

وعاش نجيب في سن اليقظة - هذين النوعين من الحياة الغرامية . . النوع العاطفي المتسامي مع بنات الأسر المحافظة التي كانت تمثل غالبية السكان من الطبقة المتوسطة ، والتي كانت تعيش عيشة فاضلة برغم ما يشاع عن بعضها في ذلك الوقت الذي كانت تفسر فيه النظرة من الشباك بفجور آخر الزمن . . والنوع الثاني تلك المغامرات السافرة مع الفتيات اليهوديات المتحررات .

ثم عرضت له وهو في السابعة عشرة أزمة فكرية عاطفية نشأت عن أمرين :

الأول علاقة حب عاطفي جارف بفتاة كان يلقاها في حدائق العباسية البعيدة عن الحي حيث كانا يتواعدان هناك . . وأحس في هذه العلاقة أنه واحد من أولئك الذين تتحدث عنهم روايات الحب العذري وأنه لا يقل شأنا عن روميو أو قيس . .

والثاني : قراءات فلسفية ، نفسية اغرق فيها ، وتأثر خاصة بنظرية تسامي الفريزة عند « فرويد » ، وبآراء أبي العلاء المعري في تسامي الانسان عن أكل الحيوان . .

وقامت بنفسه من أثر هذا وذاك نفسية « متسامية » تمثل نفسه فيها أحد أبطال الحب المتسامي ، وهجر البنات اليهوديات في هذه الفترة ! . . وامتنع عن أكل اللحوم مثل أبي العلاء المعري . . وعلم بهذا مدرس اللغة العربية ، وكان يحبه لقوته في اللغة وبراعته في الإنشاء ،

ولكن هاله أن يجنح تلميذه «نجيب» الى هذه الأفكار التي يعتبرها الحاداً  
• • وكيف يتمتع الإنسان عن أكل اللحوم • • ؟

هل يحرم ما أحل الله ؟

وقامت مناقشة حامية في حجرة الدراسة بينه وبين الأستاذ .  
ولكن الأستاذ كان طريفاً فقال لنجيب :

« اتخشى أن تأكل الفراخ وتريد أن تبقى عليها حتى تكبر وتصير  
تلامذة ! » •

ولم تستمر تلك الفترة « المتسامية » طويلاً في حياة نجيب ، عقد  
عاد إلى التمتع باللحوم على اختلاف أنواعها • •

وكان الشاب نجيب قد آمن في القراءة الفلسفية ، واتجه في حياته  
الفكرية اتجاهها فلسفياً ، ودخل قسم الفلسفة بكلية الآداب ، وكان يكتب  
مذكرات يضمها ما يسترعى انتباهه من أفكار وما يمن له من آراء في  
شؤون الحياة المختلفة • •

ولما بدأ يكتب كانت كتابته مقالات فلسفية ، وكان مع هذا يقرأ  
كتب الأدب على أنها قراءة « استهلاكية » فقط • • يستمتع بها ولا يفكر  
في أن ينتج مثلها •

ولكن مزاجه الأدبي الأصيل كان يقلقه ويحفزه • لم يكن فيمن  
يعرفهم أحد من الأدباء • • وعنهما ابتداءً بشعر بالصراع بين الرغبة في  
الكتابة الأدبية وبين الاستمرار في الفلسفة كان يستشير فلا يجد من  
يفهمه • فقد كانوا يشيرون عليه بأن يأخذ بما هو أنفع في مستقبله •

واشتد الحافز الأدبي • • فلم يستطع مقاومته فكتب قصة قصيرة  
عنوانها « ثمن زوجة » نشرتها مجلة ( الرواية ) التي كان يصدرها الأستاذ  
الزيات • واستمر يكتب القصص القصيرة أولاً ، ثم تركها واخصى بكتابة  
الروايات • وقد وزع قصاصنا العظيم نجيب محفوظ تلك التجارب والآراء  
والمشاعر على أبطال قصصه كما يوزع الأب ثروته على أولاده •

ولكنه اقتصص شخصية كمال في ثلاثيته المشهورة « بين القصرين  
وقصر الشوق والسكينة » بالنصيب الأوفر منها قصور حبسه العاطفي  
ومغامراته الأخرى وصور أزمته الفكرية • • وبطبيعة العمل الفني لم ينقل  
إلى كمال من نفسه كل شيء ، وليس كل ما في كمال مستمدًا من نجيب •

قال لي الأستاذ نجيب محفوظ انه يرى الناس ويمأشرهم ويتأملهم  
وبعد ذلك يكتب فيكون شخصياته .. قطعة من هذا وشيئا من ذلك ،  
ويغير في الملامح والوقائع بحيث ان الذين يصورهم لا يعرفون أنفسهم في  
القصة .

واضيف الى ذلك انه يعطى من نفسه لشخصيات قصصه ، وقد اعطى  
شخصية كمال كثيرا من طفولته .

وهو يرى ان الفنان الاصيل لا ينقل من الحياة نقلا أميناً .. ويشبه  
الواقع كما هو يكوم من الطوت .. فكما يتخذ الطوب مادة لبناء العمارات  
والفيلات التي تختلف عن الطوب .. كذلك يفعل الفنان الموهوب ..  
ياخذ من واقع الحياة ما يصنع منه صورا فنية تنبض بالحياة ولكنها حياة  
اخرى ..



د . أحمد هيكل \*

## — همس الجنون نجيب محفوظ (١) :

ظهرت هذه المجموعة من القصص القصيرة في آخر تلك الفترة التي

(\*) د . أحمد هيكل ، الأدب القصصى والمسرحى فى مصر ، القاهرة : دار المعارف

١٩٦٨

(١) ولد نجيب محفوظ بالقاهرة فى حي الجمالية سنة ١٩١٢ . ونشأ بأعرق أحيائها الوطنية ، وبعد أن انتهى من مرحلتى التعليم الابتدائى والثانوى ، التحق بكلية الآداب سنة ١٩٣٠ ، وتخرج فى قسم الفلسفة سنة ١٩٣٤ ، وعمل فى عدة مناصب حكومية ، حتى شغل أخيراً منصب رئيس مجلس إدارة مؤسسة السينما . وقد بدأ حياته الفنية بالترجمة ، فنقل عن الإنجليزية كتاب مصر الفرعونية ، ويبدو أن اشتغاله بتاريخ مصر القديمة خلال ترجمة هذا الكتاب دفعه إلى كتابة قصص تاريخية ، ثم روايات تاريخية . وأول أعماله القصصية مجموعة همس الجنون سنة ١٩٣٨ . ثم تبعت تلك المجموعة ثلاث روايات تاريخية تدور جميعاً حول التاريخ الفرعونى ، وهى « عبث الأقدار » سنة ١٩٣٩ ، و « رادوبيس » سنة ١٩٤٣ ، و « كفاح طيبة » سنة ١٩٤٤ . وانتقل نجيب محفوظ بعد ذلك إلى الرواية الواقعية الباصرة ، التى تعرض للحياة المصرية فى أبرز ما طرأ عليها من تغيرات فى النصف الأول من هذا القرن . وهكذا أخرج على التوالى : « القاهرة الجديدة » سنة ١٩٤٥ ، و « خان الخليل » سنة ١٩٤٦ ، و « زقاق الملوك » سنة ١٩٤٧ ، و « السراب » سنة ١٩٤٨ . و « بداية ونهاية » سنة ١٩٤٩ . ثم تفرغ سنوات لكتابة ثلاثية الطيبة : « بين الصرين » سنة ١٩٥٦ ، و « قصر الشوق » سنة ١٩٥٧ ، و « السكرية » سنة ١٩٥٧ .

وبعد ذلك أخرج روايات بعضها تعرض للحياة المصرية فى الطبقة التى أعقبت الفترات السابقة ، وبعضها الآخر يعالج قضايا فكرية بطريقة رمزية فأخرج « اللص والكلاب » سنة ١٩٦١ ، و « السمان والغريف » سنة ١٩٦٢ ، و « المطربق » سنة ١٩٦٤ . و « السحابة » سنة ١٩٦٥ ، و « فرثرة على النيل » سنة ١٩٦٦ ، و « ميرامار » سنة ١٩٦٧ ، و « أولاد حارتنا » سنة ١٩٦٧ . وكانت هذه الأخيرة قد نشرت فى الأهرام سنة

يساق عنها الحديث ، وكانت **ياكودة** **إلتاج القصصى** للمؤلف (١) ، بعد أن بدأ حياته الأدبية بترجمة كتاب « مصر القديمة » عن الإنجليزية قبل ذلك بسنوات (٢) .

وقد غلبت على موضوعات تلك المجموعة نزعة جنسية تقصد الى كشف العيوب الأخلاقية وفضح الانحرافات المتصلة بعلاقة الرجل بالمرأة . وما يمثل ذلك فى المجموعة قصة « الزيف (١) » التى تعرض حكاية سيدة أرستقراطية كانت تنافس أخرى من طبقتها فى كل المظاهر التافهة ، فحين أقامت الثانية علاقة مع مطرب كبير ، سمحت الأولى الى إقامة علاقة مع فنان آخر له نفس شهرة ذاك المطرب ، ولكنها أخطأت فأقامت العلاقة مع رجل شبيه بشاعر كبير ، وهى تظن أنه الشاعر نفسه ، وكانت النتيجة أن نال هذا الشبيه مايناله المحتال من المرأة الساقطة .

وما يمثل ذلك فى المجموعة أيضاً قصة « الشريفة (٢) » التى تحكى حكاية سيدة ألقت بها المقادير زوجة لرجل مستهتر ، ما لبث بعد أسبوع من زفافها اليه راح يسهر ويعربد خارج البيت ، الى أن جاء اليها ذات ليلة برفيقة له وهما فى حالة من السكر شديدة ، وكانت النتيجة الانفصال ، ووقوع الزوجة فى مهاوى التشرد والضياع والبحث عن الرجل ، الذى يعوضها أملها وزوجها الذى فقدته فى شهر العسل .

وما يمثل تلك النزعة أيضاً فى المجموعة قصة « خيانة فى رسائل (٣) » ، التى تحكى حكاية فتاة كانت على علاقة حب مع فتى فى

---

١٩٥٩ . كما أخرج بعض مجموعات من القصص القصيرة مثل : « دنيا الله » سنة ١٩٦٣ ، و « بيت سحر السمعة » سنة ١٩٦٥ .

اقرأ عنه فى : ثلاثة نجيب محفوظ للاب جوميه ترجمة نظى لوقا ، وفى المنتمى لغال شكرى ، وفى سلسلة المقالات التى كتبها أحمد عباس صالح بعنوان : فى الرواية العربية ونشرها فى الشعب سنة ١٩٥٩ ، ثم فى الحديث الذى نشر لنجيب محفوظ فى الكاتب عدد يناير ١٩٦٣ بعنوان رحلة الضمير مع القراءة والكتابة .

(١) نشرت تلك القصص فى مجموعة لأول مرة سنة ١٩٣٨ . ثم نشرت بعد ذلك سنة ١٩٤٨ . ثم سنة ١٩٦٠ . وقد أضاف اليها المؤلف حين أعاد طبعها بعد سنة ١٩٣٨ قصصاً أخرى كتبت بعد هذا التاريخ مثل « عودة الأسير » التى تؤكد أحداثها أنها كتبت بعد نشوب الحرب الكبرى الثانية ودخول الطليان ميثاقها .

(٢) نشرت هذه الترجمة سنة ١٩٧٢ .

(٣) انظر : مجموعة « خمس الجنون » ص ١١ وما بعدها .

(٤) انظر : مجموعة « خمس الجنون » ص ٢٧ وما بعدها .

(٥) انظر : مجموعة « خمس الجنون » ص ٤٦ وما بعدها .

القاهرة ، ثم سافرت في أجازة شتوية مع والدها الى قنا ، وهناك التقت بصديق لبيبها ، وقامت بينتما علاقة حب جديد ، دون أن يعرف أحدهما علاقة الآخر بالحبيب الأول . وجاءت رسائل الحبيب الجديد الى صاحبه في القاهرة ، تزف اليه بشرى السعادة التي هبطت على قنسا ، وتصريح شيئا فشيئا بكل ما يسوؤه هو ويؤذيه من لقاءات واستمتاعات ووعود بالزواج ثم تهرب وتنصل . وحين عادت الحبيبة من رحلتها والتقت بصاحبها القديم سلمها صندوقا مغلقا ، ورجاها ألا تفتحه إلا اذا رجعت الى البيت ليكون مفاجأة . وكان الصندوق في الحقيقة يحوى رسائل صاحبه التي بها كل قصتها في الشتاء الكريه !!

ومما يمثل تلك النزعة ، قصة « الهديان (١) » التي تحكى حكاية زوجة شابة أصيبت بحس النفس بعد أن وضعت طفلة من زوجها الشاب الوديع المخلص . وفي لحظة من لحظات الحس ، أخذت المريضة تهذى ذاكرة اسم فتى كان قد خطبها من قبل زوجها ، كما أخذت تذكر اسم الجناية والخطيئة ، وكان أن امتلا الزوج شكاً . وحاول أن يسمع أكثر من الزوجة المحومة ، ولكنها توقفت عن الهديان . فرأى أن خير وسيلة « لتهذى من جديد » أن يمنع عنها الدواء ، فما لبثت أن ماتت ، فتحول شعوره بالشك الى مزيج من البك واذحساس بالاثم والاعتقاد بالفشل وسوء الحظ ، الأمر الذي كدر حياته وانتهى به الى القاء نفسه في اليم . وظن الناس أنه انتحر حزنا على زوجته المخلصة !!

ومن القصص التي تمثل هذه النزعة كذلك قصة « كيدهن (٢) » التي تحكى تحايل زوجة شابة على التخلص من حصار زوجها الشيخ ، والالتقاء بحبيبها الشاب في غفلة من هذا الزوج المدعى اليقظة . فعين أصر الزوج على أن يصحبها في كل مكان تذهب اليه ، لم تمنع ، وذهبت مرة في صحبتها الى بعض المتاجر العامة وأرغقت بالمشى والوقوف . حتى قنع بعد ذلك بانتظارها في العربة على باب المتجر . وكانت تدخل المتجر بعد ذلك لتخرج من باب خلفي ، وتذهب الى لقاء حبيبها في إحدى العمارات ، ثم تعود وكأنها لم تغادر المتجر .

ومن القصص التي تمثل هذه النزعة كذلك ، قصة « روض

(١) انظر : مجموعة « همس الجنون » ص ٧٢ وما بعدها .

(٢) انظر : مجموعة « همس الجنون » ص ٩٩ وما بعدها .

الفرج (١) ، التي تحكى حكاية طالب كان يدرس في القاهرة ، ذهب مرة بعد انتهاء الامتحان الى ملهى في روض الفرج بسعوة من قريب له ، فوقع في حب غانية ، كانت حبيبة هذا القريب ، وما لبثت هي أن أحبتة . وحينئذ استقدم هذا القريب والد الطالب ليمود به الى القرية ويترك له الغانية ، اكتشف الأب أن تلك الغانية ليست الا أم هذا الطالب وزوجة والده من قبل .

ومن قصص المجموعة التي تمثل هذه النزعة أيضا قصة « فمن السعادة (٢) » التي تحكى حكاية زوجة أرستقراطية شابة يتفافل زوجها المحترم المجوز عن علاقاتها غير المشروعة ، بل يسهم في تهيئة هذه العلاقات لمحقق لزوجه السعادة التي عجز عن تقديمها بنفسه ، ويدفع ثمن ذلك كله من شرفه . فقد كان هناك مدرس شاب يتردد على بيت هذا الزوج المجوز الارستقراطي ليدرس لابنه من زوجة سابقة . وخلال ذلك أخذت الزوجة الشابة تترى المدرس بالوان من الاغراء ، حتى وقع في حبائلها ونال منها بفيتته ، وتابع ذلك مرات طائفا أن الزوج لا يعرف شيئا . ولكنه اذ اتاع ذات يوم حين انصرف من لقاء آثم فرأى - لدى خروجه من البيت - ابن الزوج يجلس في الشرفة وكله استقرار واطمئنان . ومن يومها امتنع المدرس عن البيت . ولكن الشيء المريع ، أنه فوجيء ذات يوم بالزوج الوريث يذهب اليه في منزله ملجأ أنه يواصل دروسه وإلا ينقطع عن أداء واجبه !!

ومن قصص المجموعة التي تمثل هذه النزعة أيضا ، قصة « نكت الأمومة (١) » التي تحكى حكاية امرأة غنية متصايبية ، كل همها أن تظل محتفظة بحيويتها وفنتتها واغرائها واستمتاعها بجسدها . فهي زوجة لثاجر كبير ، ولكنها تصادق أحد أصحابه الشبان وتتخذة خليلا ، مستغلة طيبة زوجها وقتته . وحين تخطب ابنتها لشباب كفه ، ترفض الوالدة تلك الخطبة باصرار ، خوفا على نفسها من أن تصبح أم عروس اليوم ، وجدة غدا . وحين تعجز عن اقناع الوالد والفتاة بالمعدل عن تلك الخطبة ، تدبر لقاء بين ابنتها وصديق الأسرة - أو صديقها - وتخبر في الوقت نفسه خطيب ابنتها بملاقة بين البنت وهذا الصديق ، حتى تصرفه وتدمر

(١) انظر مجموعة « خمس الجنون » ص ١١٣ وما بعدها .

(٢) انظر مجموعة « خمس الجنون » ص ١١١ وما بعدها .

(٣) انظر مجموعة « خمس الجنون » ص ٢١٣ وما بعدها .



الخطبة • وفلا ينصرف هذا الخطيب ولكن البنت تصبح خطيبة لصديق الأسرة ، وتخرس الأم صاحبها وشبابها وابنتها وزوجها جميعا •

ومن القصص التي تمثل هذا الاتجاه في المجموعة أيضا ، قصة « المرض المتبادل » (٢) ، التي تحكي حكاية زوجة تميت من وراء زوجها حتى تصاب بمرض سري ، ثم تذهب الى طبيب للعلاج ، ويوصيها أن تبتعد عن زوجها حتى لا تصيبه بعدوى • وبعد ذلك يأتي الزوج نفسه للعلاج خائفا من أن يعدى زوجته ، مستعينا بالطبيب نفسه على الاهتداء الى حيلة للكشف على الزوجة مخافة أن تكون قد أصيبت بعدوى منه • وينصحه الطبيب باستدراجها معه لكشف عادي لا علاقة له بالمرض السري • ولكن الزوجة تفزع حين يمرض عليها زوجها الذهاب الى الطبيب ، وتخشى أن تفصح أمام زوجها ، وتصاب بذعر واضعاع ، يدفعاها الى أن تعترف بأنها آتمة وخاطئة • وتجهل أن زوجها مثلها في الاثم والخطيئة ، رغم أنه ادعى الشرف وأنهى العلاقة بالطلاق !!

واروع ما يمثل تلك النزعة في المجموعة ، قصة « عيت ارسقراطي » (١) ، التي تحكي حكاية زوجين وزوجتين من الطبقة الأرستقراطية ، التقوا في حفلة في إحدى القصور ، فطاب لزوج أن يغازل زوجة صاحبه ثم يفرها ، ثم يصعد بها الى حجرة خالية في الطابق العلوي • وبينما هو معها في الظلام ، سمعا وقع أقدام تقترب من حجرتهما ، ثم ما لبثا أن تبينا صوت الزوج الثاني مع زوجة الأول • وفي نفس الحجرة استمتع هذان الآخران بما استمتع به الأولان ، وعلى مرأى ومسمع منهما ، وإن كان المرأى غير واضح والمسمع على كثير من الخفوت • ثم انصرف الآخران وتبعهما الأولان دون أن ينبسا بحرف مخافة الفضيحة ، وعاد الزوج الأول بعد الحفلة يتحسس ملابسه ، فادرك أن السترة ألتى عليه أوسع منه ، ووضع يده في جيب السترة وأخرج حافظة لم تكن حافلتها ، ووجد بها بطاقة مكتوبا عليها اسم صاحبه !! وأصبحت المشكلة « كيف يمكن أن تتبادل السترتان » ؟!

ويلاحظ أن المؤلف يخلص البيئة الأرسقراطية بقسط موفور من كشف الميوب وفضح الانحرافات المتصلة بالجنس • كما يخلص هذه الطبقة وأعلامها من البشوات والبكوات والمستوزرين بطائفة أخرى من القصص ، التي تكشف عيوبها وتفصح انحرافات من نوع آخر ، وهي

(١) انظر مجموعة « عيس الجنون » ص ٢٥٦ وما بعدها •

(٢) انظر مجموعة « عيس الجنون » ص ٢٨١ وما بعدها •

**العيوب والانحرافات المتصلة بالتسلق واستغلال النفوذ والحصوية**  
وما الى ذلك من العيوب النابعة من تحكم هذه الطبقة وتسخيرها كل شيء  
لمصلحتها .

ومما يمثل ذلك في المجموعة ، قصة « مذكرات شاب (١) » ، التي  
تحكي حكاية شاب تخرج في كلية الآداب قسم اللغة الانجليزية ،  
ولم يستطع أن يجد عملا الا عن طريق الزواج بابنة أحد البكوات من كبار  
رجال وزارة المعارف ، الذي عينه في وظيفة مدرس للغة الفرنسية ، ولما ظهر  
عجزه وأوشك أن يفصح أمره ، لأنه لم يكن يجيد الفرنسية ، أرسله في  
بعثة الى فرنسا .

ومما يمثل ذلك أيضا في تلك المجموعة ، قصة « هذا القرن (٢) » ، التي  
تحكي حكاية أحد الوزراء السابقين وزوجته ، وقد عادا بعد سهرة من  
السهرات الصاخبة مخمورين ، وأوشكا أن يناما أمام القصر في العربة  
لفعل الخمر بهما ، لولا أن سمعا ضجة تبينا منها أن عسكري الحراسة  
قد قبض على شاب ضبطه يقفز على سور القصر وجاء به منهما ايام  
باللصوصية . ولكن تبين أن الشاب لمس بلص ، وأنه حبيب ابنة الباشا .  
وأنه من حملة البكالوريا ، وهنا دافعت عنه الزوجة وطلبت من الباشا أن  
يعمل على الحاقه بوظيفة مناسبة ولو في إحدى القنصليات بالخارج ،  
كما فعل مع زوج ابنته الأخرى ، حين عينه مفتشا للموسيقى دون أن  
يكون له أدنى علم بها .

ومن هذا النوع في المجموعة أيضا ، قصة « مفترق الطرق (٣) » ، التي  
تحكي حكاية اثنين من زملاء الدراسة ، أحدهما ذكي متفوق ولكنه فقير ،  
فقطعه به عجز عن الدراسة الجامعية ، وكل ما انتهى اليه وظيفة مراجع  
حسابات في وزارة المعارف ، والثاني عادي ضعيف ولكنه ابن باشا ،  
فتمكن ذلك من دراسة الحقوق ، ثم السفر في بعثة الى فرنسا ، ثم الترقى  
في المناصب الكبرى حتى صار وزيرا للمعارف ، حيث يعمل زميله  
السابق المتفوق مراجعا للحسابات . وما كاد يعلم هذا التمس بنياً تعيين  
زميله السابق وزيرا ، حتى خف الى لقاءه محبياً ومهنئاً ، فما كان من  
الوزير إلا أن سأل : « أهو أنت ! » لقد اشتبه على الاسم .. أو ما تزال

(١) انظر مجموعة « خمس الجنون » ص ٦٢ وما بعدها .

(٢) انظر مجموعة « خمس الجنون » ص ١٢٩ وما بعدها .

(٣) انظر مجموعة « خمس الجنون » ص ٢٤٣ .

حيا ؟ » فسر المسكين للمداخلة واطمأنت نفسه وراح يرجع فقط أن ينال ولده الطالبان في مدرسة شبرا الثانوية اعفاء من المصروفات .

كذلك خصص المؤلف بعض قصصه لوتحرر الاقطاعيين والراسماليين ، والاتصاف لفحايهم من الكادحين . ومن هذه القصص ، قصة « يقطه المومياء (١) » التي تصور قسوة بعض البشوات الاقطاعيين لدرجة اعتدائه بالضرب على رجل فقير ، لأنه اتهم يأكل بعض الطعام الخاص بكنبه العزيز . وحين ذهب انباشا بعد ذلك مع بعض ضيوفه الى منطقة كان يجري فيها حفر للبحث عن آثار فرعونية ، وحين دخلوا الى دهليز مستطيل ووقفوا أمام تابوت حديث الاكتشاف ، رأوا مومياء تنهض رويدا رويدا من تابوتها ، ثم تتحول الى رجل حى شبيه بالرجل الذي اعتدى عليه الباشا منذ قليل ، وتأخذ في تعنيف هذا الاقطاعي المستبد ، حتى يقع مقشيا عليه على مرأى ومسمع ممن معه . كما يحكى عالم الآثار الذي يروي القصة ، وكأنها حلم أو رؤيا .

ومن هذه القصص التي تخز هذه الطبقة المستغلة ، قصة « الجوع (٢) » التي تعرض أزمة عامل فقير يعول أمه وزوجته وستة أطفال - فقد يده أثناء عمله في أحد المصانع ، وطرد من المصنع عاجزا عن العمل ، ولم يجد خلاصا الا بالانتحار ، وحين تقدم ليلقى بنفسه في النيل أثناء الليل ، حر به شاب ثرى ، عائدا من سهرة خمر فيها مبلغا طائلا على مائدة القمار . وتقدم هذا الشاب الى الشبح المائل نحو النهر يسأله عن أمره يدافع حبه الاستطلاع ، ثم سمع قصته ، فعرف أنه كان عاملا عند أبيه ، وأنه فقد يده في المصنع الذي يدر هذا المال الذي يراق على المائدة الخضراء .

على أن في المجموعة بعد تلك القصص الاجتماعية ، التي يفضح بعضها الانحرافات الجنسية ويكشف بعضها المآسى الطبقة ؛ بعض القصص التي تنزع نزعة فكرية . ومن تلك القصص ، قصة « همس الجنون » (٣) التي سميت بها المجموعة ، والتي تقوم أساسا على فكرة فلسفية هي : أن الحرية المطلقة التي لا تحدّها قيود اجتماعية أو أخلاقية ، إنما هي الجنون بعينه . ويعرض المؤلف لتأكيد ذلك ، حكاية شاب هادئ طيب اقتنع بعد تفكير الى وجوب تحرير نفسه من القيود التي تعوق إرادته ورغبته .

(١) انظر مجموعة « همس الجنون » ص ٨١ وما بعدها .

(٢) انظر مجموعة « همس الجنون » ص ١٤٧ وما بعدها .

(٣) انظر مجموعة « همس الجنون » ص ٣ وما بعدها .

فبدا له أن يصنع قفا أعجبه ، فكان مصيبه الضرب والركل ٠٠ وفي مرة أخرى بدا له أن يلمس فتاة ناهدا أعجب بها في الطريق ، فكان جزاؤه كثير من اللطمات والكدمات ، ثم بدا له مرة أن ينطلق من قيود ملابسه ، فكان نصيبه العرى والتحول الى مجنون ٠

ومن هذا النوع من القصص الفكرية أيضا ، قصة « الشر المعبود (٢) » التي تقوم أساسا على فكرة لزوم الشر للحياة البشرية ، تلك القصة التي تحكى حكاية رجل صالح هبط اقليما صاخبا ، وعمل على انهاء كل ما به من شرور ، بغرس المحبة في النفوس ؛ فكان أن تعطل الشرطي والقاضي والحاكم ، ولم يمه هناك عمل لهم ، واطمان الاقليم جميعا الى الخير الا هؤلاء الذين وهبوا أنفسهم صناعة الخير ، وتشاوروا في المشكلة بعد أن تشاكوا ، وكانت النتيجة اختفاء الشيخ الطيب ، بتأمر صناع الخير ، الذين ما لبثوا أن أعادوا الحياة الى سنتها الأولى بما فيها من شرور ٠

وأخيرا في المجموعة بعض القصص ذات الطابع الانساني ، الذي يتعاطف تعاطفا حانيا مع التعمساء الذين قست عليهم ظروف الحياة ، فحرمتهم سعادة القلب دون أى ذنب ، اللهم الا القدر القاسى والحظ العاثر ٠ ومن تلك القصص ، قصة « حلم ساعة (١) » التي تعرض لحظة أمل في حياة شاب طيب ، ما تلبث أن تنقلب الى ساعات يأس قاتل ٠ فقد عرف بالانطواء ، ويئس من الحب ، لما وقر في نفسه من أنه ثقيل غير موفق ٠ ولكنه ذات مساء ، شاهد حسناء تبتسم له وهو يتأهب لدخول السينما ، ثم شاهدها تلتفت اليه باهتمام من المقاعد العليا ، بينما هو جالس في القاعة ٠ وما لبث أن اهتم بها ، وأخذ يرفع رأسه ليشاهدها ، فرأى سيدة معها تحلق فيه مثل فتاتها بحنو ، ثم ما لبث أن رأى شابا يجانسهما ، ويهتم به اهتمام الأنسة والسيدة ، وطار قلبه فرحا حين رأى الشاب يحببه ، ثم يدعوه الى الصعود اليهم فى الاستراحة ، وحين التقى بهم ، عرف أن الشاب كان زميله فى الدراسة ، وأنه خطيب تلك الفتاة ، ثم شرح له صديقه أن سر اهتمام الفتاة وأهبا به ، هو أنه شبيهه بابن للأسرة قد مات منذ قليل ٠ وهنا عاد ادراجيه يائسا ، بعد أن داعبه الأمل لحظات ٠

ومن تلك القصص الانسانية كذلك قصة « حياة للفير (١) » التي

(١) انظر مجموعة « همس الجنون » ص ١٦٩ وما بعدها ٠

(٢) انظر مجموعة « همس الجنون » ص ١٩٩ وما بعدها ٠

(٣) انظر مجموعة « همس الجنون » ص ٢٣١ وما بعدها ٠

تصور كفاح شباب من أجل اخوته ، واضرا به عن الزواج حتى يتنوا تعليمهم ، بعد أن تركه والده خلفا له في عيالتهم . وحين أتم آخرهم تعليمه ، وحين فكر الأخ الأكبر في الزواج من ابنة الجيران ، وقبل أن يصرح بذلك لأحد ؛ فاجأه أخوه الصغير . بأنه سيخطب تلك الفتاة نفسها .

وبعد هذا المرض لأهم المجالات التي تتحرك فيها قصص المجموعة من الناحية الموضوعية ، يلاحظ أن المؤلف كان متأثرا في مادته القصصية وطريقة عرضها بثقافته الجامعية كدأرس للفلسفة ، ثم بهوايته الأولى للتاريخ الفرعوني ، وأخيرا بهوايته الأخيرة كملفون بالقصص الواقعي . وقد بدأ تأثره بالفلسفة في بعض القصص التي اتخذت موضوعا فكريا ، كما بدا في أسلوبه الذي يذكر أحسبانا اصطلاحات منطقية أو فلسفية أو نفسية . كقوله عن بعض شخصيات قصصه : « ورث عن والديه ثروة طائلة . . ومع ذلك فمن كان يطلع على وجهه ذلك اليوم . . يأخذه العجب . . ولا سبيل الى إبطال هذا العجب ما لم نلم بماضيه ، لأن حاضر الانسان يقع غالبا من ماضيه موقع النتيجة من المقدمات » (٢) كذلك ظهر تأثره بالتاريخ الفرعوني في بعض القصص التي استلهمت هذا التاريخ ورسمت بعض أجوائه ، كقصة « يقظة المومياء » وقصة « الشر المعبود » وقد سبق حديث عنهما ، ثم قصة « صوت من العالم الآخر (٣) » التي تصور حالة مفادرة روح قائد فرعوني لجسده . ثم ما يتبع ذلك من مشاهد تحنيط للجسد ، ودفن له وما الى ذلك . كل هذا على لسان تلك الروح التي أصبحت حرة لاتعرف القيود ولا الحدود ولا الأزمان ، حتى لترى السرائر وتفضح الخبايا وتظهر على المستقبل وتعرف مخبأته .

أما اثر افتتاحه بالقصص الواقعي ، فيتضح من هذه الوفرة الغالبة من القصص المتجهة الى فضح انحرافات الجنس أو كشف استغلال الأرستقراطية ، والتي تهتم بالأشخاص العاديين وتتعاطف مع البسطاء . الذين تتخطاهم العيون ، وهم غالبا من القاهريين أبناء البلد مثل « فلفل » صبي القهوجي (١) . و « حسن شلغم » المهرج (٢) ، وبائعة الهوى

(١) انظر مجموعة « حمس الجنون » ص ١٠٠ .

(٢) انظر مجموعة « حمس الجنون » ص ٣٠٣ وما بعدها .

(٣) انظر مجموعة « حمس الجنون » ص ٢٩٩ وما بعدها .

(٤) انظر مجموعة « حمس الجنون » ص ٢٧١ وما بعدها .

بطلة قصة « الثمن (٣) » ، و « أبو سنة » الغنى البلى (٤) ، و « المعلم  
نجمه » رجل عطفه شنكل (٥) .

والحق أن نجيب محفوظ بهذه الطائفة من قصصه التي تحمل على  
البشسوات واليكوات والمستوردين ، يعتبر من رواد الأدب الثورى ،  
الساحط على فساد العهود الماضية ، كما أنه فى قصصه المجسمة للعيوب  
الطبعية ، والمتعاطفة من الفقراء والكادحين ، والعاملة على الاقطاعيين  
والرأسماليين ؛ يعتبر من أوائل من مهدوا الطريق أمام الواقعية الاشتراكية  
فى الأدب المصرى الحديث ، ذلك الاتجاه الذى سوف ينشط بعد الحرب  
العالمية الثانية الى أن يسيطر منذ قيام ثورة ٢٣ يوليو سنة ١٩٥٢ .

والشكل القصصى فى المجموعة يختلف اختلافا بينا ، فهناك شكل  
المذكرات التى يسجلها البطل (١) ، وهناك شكل الحكاية التى يقصها  
الكاتب عن راو غيره (٢) ، وهناك شكل القص المباشر الذى يسرده المؤلف  
دون وساطة الراوى (٣) .

على أن تلك القصص متفاوتة من الناحية الفنية ، وتفاوتا كبيرا ؛  
ففيها القصص التى تبرز فيها شخصية المؤلف ، وذلك حين يفرض نفسه  
على السياق ويقطع التسلسل ، حتى ليصل أحيانا بالأسلوب القصصى  
الى ما يشبه أسلوب المقال ؛ حيث يشرح ويعلق ، أو يذكر بعض القضايا  
الفكرية أو الحقائق العلمية ، كما يرى ذلك فى أول قصته « همس الجنون » ،  
التي يبدأها بقوله : « ما الجنون ؟ أنه فيما يبدو حالة غامضة كالحياة  
والموت تستطيع أن تعرف الكثير عنهما اذا نظرت اليهما من الخارج ،  
أما الباطن أما الجوهر فسر مفلق » (٤) . كذلك نرى بعض القصص لا يرجع  
عيبها الى تدخل المؤلف أو لجوئه الى الطريقة المباشرة فى التعبير ، وإنما  
يرجع الى البعد عن طبيعة القصة القصيرة الناجحة ، تلك التى ترتبط  
بالواقع المعيش ، وتتنأى عن عالم الخيالات والمجائب . فقد ضمت المجموعة  
بعض القصص التى تعتمد على الخيال الذى لا يعقل ، ولا يجد له تبريرا  
من الواقع أى تبرير . قصة « لحظة المومياء » التى يعكس فيها المؤلف

(١) انظر مجموعة « همس الجنون » ص ٢٠٧ وما بعدها .

(٢) انظر مجموعة « همس الجنون » قصة : « الورقة المملكتة » ص ١٧٩ وما بعدها .

(٣) انظر مجموعة « همس الجنون » قصة « نحن رجال » ص ١٦١ وما بعدها .

(٤) انظر مجموعة « همس الجنون » قصة « من مذكرات شاب » ص ٦٢ وما بعدها .

(٥) انظر مجموعة « همس الجنون » قصة « لحظة المومياء » ص ٨١ .

من هذا النوع أكثر قصص المجموعة .

انظر مجموعة « همس الجنون » ص ٤ .

على لسان عالم أثرى أنه شاهد مومياء تزيع غطاء صندوقها بمحضر من جماعة من المشاهدين ، ثم تنهض وتنحول انسانا حيا ، يخاطب أحد البشوات ويعنفه على بعض أعماله غير الانسانية (١) . كما ضمت المجموعة بعض القصص التي تستلهم بعض الأساطير ، وتقدم أحداثا ذهنية وخيالية صرفة ، كقصة « الشر المعبود » التي تتحدث عن اقليم تحول الى خير محض بفعل مصلح بذر في نفسه الحب ، حتى ضاق الحكام وحراس الأمن والقضاة ، وتأثروا الى أن أعادوا الشر الى الاقليم ليجدوا لهم عملا (٢) . فبالإضافة الى كون هذه القصة تستوحى بعض الأساطير ، نراها مفرقة في البعد عن الواقع المعيش ، معتمدا أساسا على تخیلات بعيدة وفروض ذهنية ليس الى تحقيقها من سبيل . كذلك نرى في المجموعة قصة تتحدث بلسان روح فارقت جسدها ، وراحت تحكى تأملاتها منذ كان هذا الفراق الى أن دفنت الجثة وصعدت الروح الى السماء . وهذه القصة هي قصة « صوت من العالم الآخر (٣) » وهي الأخرى قصة خيالية ، تبعد عن الواقع المعيش ، وتتناهى عن الحياة اليومية العادية ، وبهذا لا تنفس في المناخ الطبيعي للقصة القصيرة . وقد كان من الممكن أن يلجأ المؤلف الى بعض الحيل الفنية التي تبرر عرض مثل هذه الأحداث الخيالية ذات المضمون الجيد ، وتربطها بواقع مبرر مقبول ، كأن يجعل هذه الأحداث تجري للراوى في حلم مثلا ؛ فالحلم واقع يتغشى الناس ويحدث لهم في حياتهم العادية ، ومن خلاله يمكن أن يعرض كثير من الخيال المبرر بأنه جرى في هذا الحلم .

على أن في المجموعة بعد ذلك بعض القصص التي تتأزر فيها العناصر القصصية الفنية ، وتبعد كل البعد عن جو المقال أو أسلوب العلم ، كما تنأى عن الخيالات ، والفرايب فتأني غاية في الروعة . ومن أمثلة ذلك قصة « عبث أرسطراطي (٤) » التي سبق عنها حديث .

**ولفة القصص هي النصحي حتى في الحوار ، الذي يبدو غريبا أحيانا عن الشخصية ومستواها .** رمن ذلك قول غانيسه من غوانى : « روض الفرج » لفتى أعجب بها : « كم عشقت من النساء يا غلام ؟ » ووله لها : « وله ٠٠٠ ؟ » ثم قولها تعقيبا على سماعها أنه لم يعشق قط :

- 
- (١) انظر مجموعة « همس الجنون » ص ٨١ وما بعدها .  
 (٢) انظر مجموعة « همس الجنون » ص ١٦٩ وما بعدها .  
 (٣) انظر مجموعة « همس الجنون » ص ٣٠٣ وما بعدها .

« رياه (١) » !! فهذا حديث يحمل الى القارىء ظلال شخصية أبطال تاريخيين ، فيهم جلال ولهم روعة حديث وفخامة عبارة كملكة وفارس مثلا ، وليس هو حديث غانية وفتى مراهق بحى روض الفرج .

وبعد . لعل هذا الجزء من قصة « حياة للغير » يدنى بعض سمات هذه المجموعة . قال المؤلف وهو يحكى حكاية الأخ الأكبر الذى عاش عزبا مكافحا من أجل اخوته حتى أتموا تعليمهم ، وحين أنجز رسالته وفكر فى الزواج ، سبقه أخوه الأصغر الى طلب خطبة من فكر هو منذ قليل فى خطبتها ، ثم أخبره هذا الأخ بذلك بينما كان هو جالسا فى حديقة البيت الصغيرة ، يفكر فى هذه الفتاة ويمقد العزم على خطبتها لنفسه :

« ترك الوالد المتوفى أسرة بائسة مكونة من أرملة وأربعة أبناء أكبرهم - عبد الرحمن - فى مستهل الشباب ، وأربعة جنيهات معاشا . وهكذا تصدت الحياة للشباب السعيد الواسع الآمال بوجه عبوس ، استأذنته أشد الواجبات وحثمت عليه أن يخلع رداء الطفولة ليحمل على عاتقه اللدن أثقل التبعات . . . وكان عليه قبل كل شيء أن يتناسى أطماعه ويدرج فى الاكفان آماله ، ويفير مواهبه ، لكى يهيى للأسرة الضعيفة حياة سعيدة ، ويوليها بعض العناية التى كان يوليها اياها الأب الراحل . ورضى كارها بوظيفة بائسة لم يتصور قط أن تنتهى إليها آماله . .

كانت تلك الأيام فى بدتها مؤلمة شديدة المראה تبعت فى النفس الأمى والحسرة والياس ، ولكنها لم تبلغ به قط حد الثورة أو الغضب الهائل . لماذا ؟ كان قلبه كبيرا ينضج بالحنان والأخوة . فوهبه أمه وأخوته . وهانت لذلك تماسسته ، وخففت الأيام من وقع الخيبة فى نفسه ، وتجددت فى قلبه آمال أخرى لاتتعلق بمستقبله هو . ولكن بسعادة أخوته ومستقبلهم . وذاق سعادة جديدة ، هى السعادة التى يحدثها بذل النفس والعمل من أجل سعادة الغير . وبذلك شغل الشاب مكان أبيه ، ودخل فى طور الرجولة الحق قبل الألوان . .

وذكر هنا كيف أنه كان يشعر بالفراغ الأليم رغم امتلاء حياته بالآمال والأعمال . ولكنه كان ينجح دائما فى إبعاد فكرة الزواج عن قلبه ، حبا فى أسرته وإثارا لأخوته . واستوصى بالصبر ، ولكن أثبتت له الأيام

(١) انظر مجموعة « همس الجنون » ص ٢٨١ وما بعدها .

(٢) انظر مجموعة « همس الجنون » ص ١١٧ .



أن اخوته أقل صبرا وأعنى بنفوسهم منه ، وربما كان للزمن فى ذلك شأن وأى شأن . فما كاد أكبرهم يتخرج ضابطا فى مدرسة البوليس ، حتى تزوج وترك اللعب له وحده ، وتبعه بعد قليل خوه الثانى المهندس . فاضطر الى البقاء أعزب الى هذه السن .

ثم ذكر كيف أنه كاد يختار أخيرا ما يكمل به حياته ، وكيف جاء الاختيار بعيدا عن التوفيق ، وكيف أتته الطعنة النجلاء من يد طالما أثرها بالحب والعطف ، وقد طعنه وهو يضحك ضحكة مشرقة بالأمل والسعادة ، كأنه ذاك الحكيم الذى يترنم بأنشودة السلام وقدمه تقتل عشرات الأحياء التى لا تراها العين ...

وفيما هو فى أحلامه اذ سمع صوتا ينادى قائلا : «عبدى ... لماذا تبقى فى الظلام ؟ »

هذا صوت أمه الحبيب ... رياه ... لقد لفه الليل وهو لا يدرى . وقام من جلسته متثاقلا ، وسار ببطء الى الداخل ، وبادرته أمه قائلة :

— هل حدثك أنور ؟

فقال : «نعم ... »

— ما رأيك ؟

— اختيار جميل يا أماه ، سأذهب غدا لمقابلة جارتنا الطيب وأطلب يد ابنته الجميلة لابننا النابه .

فقالت بحنان :

« لم يبق الا أنت !

ولازم الصمت هذه المرة ..

من يعلم اليس الذى يلقي الآن بأشد قساوة مما لقي فى ماضيه . وما هذه بأول كارثة يمتحن بها قلبه الكبير . وقد علمته الحياة فضيلة الصبر كما علمته حقيقة أجل : هى أنه يستطيع أن يسعد وهو يحقق السعادة للآخرين (١) »

---

(١) انظر مجموعة « همس الجنون » قصة « حياة للغير » ص ٢٤٠ - ٢٤٢ .



## الأدب القصصى والمسرحى فى مصر \*

### د • أحمد هيكل

( ب ) « عبث الأقدار » لتجيب محفوظ :

وهذه العمل هو الذى يعتبر البداية الحقيقية للرواية التاريخية القومية (٢) ، فهو - وإن اتخذ التاريخ مجالا - لا يقصد الى تعليم التاريخ ، بل يقصد الى اجلاله ، وهو لا يعرض حقائق تاريخية يراد تعليمها أولا يراد ، بل يعرض صورا تاريخية نلخيال فيها وللخلق نصيب • ووراء هذه الصور ، بل وراء العمل كله ، الاحساس القومى بالماضى الفرعونى المجيد ، كما أن غاية هذه الصور ، بل غاية العمل كله ، تعميق الاحساس بهذا الماضى ، واتخاذ قوة دافعة الى مستقبل أمجد •

فالرواية تتخذ مجالا لأحداثها أيام الملك الفرعونى خوفو ، وتعرض صورا مشرقة لما كان فى عهده من حضارة مصرية شملت كل النواحي السياسية والعسكرية ، والفكرية والفنية ، والاجتماعية والخلقية ، وتجلو جوانب العظمة فى هذا الملك المصرى القديم ، من قوة القاهرة ، وحكمة باهرة ، وقلب رحيم ، ووفاء عظيم ، ثم رجوع الى الحق وتكفير عن الذنب ، ورضوخ الى القضاء ، بعد أن حاول مقاومته بفرور الملك القوى ذات يوم •

فالرواية تحكى أن هذا الملك العظيم قد أخبر ذات يوم من بعض المتنبيين أنه سيكون آخر فرد فى أسرته يجلس على عرش مصر ، وأن

(١) انظر : « ابنة الملوك » ص ٢٥٨ - ٢٦٢ •

(٢) ظهرت « عبث الأقدار » سنة ١٩٣٩ •

(★) القاهرة : دار المعارف : ١٩٦٨ •

الذى سيخلفه على العرش وحد من أبناء الشعب ، وهو طفل قد ولد صباح يوم هذه النبوة ببلدة « أون » ، وأبوه هو الكاهن الأكبر لتلك البلدة . وقد افترعت هذه النبوة الملك ، ورأى أن يحافظته على العرش وأمانته نحو الوطن ، تقضى بأن يقاوم هذا المقدور الذى يدبر لانهاى حكم أسرته وضياع عرش مصر ، وانتقاله الى ملك جديد ، لاتعرف له أية كفاءة فى حكم هذا الوطن العزيز . فقرر الذهاب فى حملة الى البلدة التى ولد فيها هذا الطفل ، لكى يقضى عليه فى مهده ، ولايمكن لهذه النبوة من التحقق . ولكن حين علم والد الطفل بمقدم الملك وجننه ، وأحس بما يدبر لوليدته ؛ تحايل على الأمر ، وساعدته الأقدار فى انقاذ ابنه ؛ فأحصى خادماؤه كانت قد ولدت فى نفس اليوم طفلا ، فرأى الكاهن - الوالد للابن التى تعده الأقدار للملك - أن يهرب هذا الابن الموعود خارج البلدة ، وأن يبعث به الى بلدة أخرى مع خادمة تسمى « زايا » ، وأن يوهم الملك أن الوليد المقتصود والوحيد هو هذا الوليد الذى فى البيت - والذى هو فى الحقيقة ليس الا ابن الخادمة - وصدق الملك ، وأمره بأن يختار بين عاطفة الأيوة وبين الوفاء للملك ووطنه . وبعد تردد دخل الكاهن على حجرة الخادمة نفسها ومعه حنجرة ، وبدلا من أن يطعن الطفل طعن نفسه طعنة قاتلة ، واستل الأمير سيفه ، وأهوى به على الطفل ، وحين انحنت عليه أمه بدافع الأمومة ، أصابها السيف فى الأخرى ، وأنهى الملك حربه مع الطفل المزعوم واتجه عائدا مظفرا الى منف .

أما الطفل الموعود ، فقد سارت به « زايا » على عربة حنطة ، قد أخفى داخلها تحت صندوق ، كيلا تراه عين من عيون الملك ، وكانت معه أمه فى هذا الخبأ كما اقتضى تدبير الأب ، الذى اكتفى بنجاة ابنه وأسلم الروح منذ قليل . وحين استبد التعب بقائدة العربة وأخذتها سنة ، كانت العربة قد ضلت طريقها ، وأقبل المساء والظلام ، لتتنبه « زايا » الى ما أحاط بها وبأمانتها من أخطار . فقد كان البدو فى هذه المنطقة كثيرى النهب والسلب والاعتداء على السفر . ولما كانت « زايا » عاقرا تكاد نجن من أجل طفل ، قد كان معها الأول انقاذ الوليد والهرب به ، وترك السيدة نفسها والعربة لقضاء الله . وحملت الطفل وأخذت تجرى كالمجنونة الى أن خارت قواها ، وراها ركب قادم تعترض الطريق وتتوسل الى رجالة أن يساعدوها ، فتوقفوا إزاءها قليلا ، ثم صدرت اليهم أوامر رئيسهم ، بإعانتها وحملها الى حيث تريد . وكان الذى أصدر الأمر هو الملك نفسه ، حيث كان راجعا من انتصاره الواهم على الطفل الضحية ، وكانت وجهة المرأة - كما طلبت - « منف » ، حيث يعمل زوجها فى تشييد الهرم

الأكبر • ود رأت أن تنضم إليه ، وتبشره بأنها قد ولدت له الطفل الذي يحلم به •

وهناك في حضبة الهرم ، وحيث آلاف العمال يعملون في تشييد هذا العمل العظيم ، سألت « زايا » مفتش الهرم عن زوجها فصممت أنه مات ، فجذعت أشد الجزع ، ولكن مفتش الهرم طمانها إلى أن لها مسكنا ورزقا جاريا باعتبارها أرملة عامل مات في سبيل الواجب ، ثم راح يسأل عنها ويحنوا عليها ، وما لبث أن تزوجها وجعلها كام لأولاده ، الذين كانت أمهم قد ماتت منذ حين • واتخذ ابنها ابنا ضمن هؤلاء الأولاد ، وعمل على تعليمه ورعايته تماما كأولاده الحقيقيين • ومالبت « ددف » - هذا الابن - أن أظهر نبوغا في الدراسة وتفوقا في التعليم ، ثم التحق بالمدرسة العسكرية ، وتخرج منها بعد ست سنوات ، ونال نجاحا باهرا في كل المسابقات التي أقيمت في حفلة التخرج ، مما جعل ولي العهد يسحب به ويختاره ضمن ضباط حرسه •

وفي قصر الأمير صادفته مفاجأة مذهلة فقد رأى الأميرة « مري سي عنخ » أجمل فتيات مصر ، فتذكر فلاحه كان قد فتن بها وهو طالب بالمدرسة العسكرية ، وهام بها حبا دون أن يستطيع أن يعرف من هي • وكان قد رأى صورتها أول الأمر مع أخيه الرسام الذي قال له انه رآها مع بعض الفلاحات على شاطئ النيل في قرية قرب منف ، وأنه اختبأ وراء بعض الأشجار حتى أتم تصويرها • وكان « ددف » قد جن جنونا بصحابة الصورة ، وأراد أن يراها رأى العيان وأن يصل إلى قلبها بآية وسيلة ، فذهب إلى الشاطئ الذي وصفه له أخوه ، ورأى الفتاة فعلا بين سرب من صويحباتها ، وتقدم منها وأراد محادثتها ، فنهزته وقاومته ، بل عمل من معها عن افلاتها من الموقف ، وتشبثت به بموقفه عن اللحاق بها أو معرفة من تكون • • ومن يومها ، وهو مفتون بهذه الفلاحه مدله بحبها محسيرا في أمر حقيقتها ، إلى أن رآها في الأميرة ، وعرف أنها هي ولم يستطيع أن يفعل شيئا أول الأمر ، ولم تفتاحه الأميرة كذلك فما كان من شأن تنبئه لها وهي متكررة في زى فلاحه • غير أنها ذات مرة ، وكان في استقبالها وحراستها بحديقة الأمير ، لمحت له - في تأنيب - بما كان منه ذات يوم من مطاردة لا تليق برجل عسكري ، فاعتذر في رقة وأسف أشد الأسف ثم تنابعت انتصاراته ، فنجى ولي العهد يوم صيد من كارثة محققة ، حين هجم على هذا الأمير أسد كاد يفتك به ، فألقيه « ددف » رمحا أراده قتيلا، ولذا اختاره ولي العهد قائدا لحرسه • ثم جعل على رأس حملة عسكرية

ذهبت الى سينا لتأديب البدو المتأولين للدولة ، وقبيل السفر ، رأى الأميرة فى قصر الأمير ، وسار فى حراستها الى الشاطئ حتى تركب مركبتها ، وفى الطريق - وكانا وحيدين - باح لها بحبه ورجاها أن تزوده بكلمة وداع . فردت عليه بكبرياء ولكنها لم تنهره ، وتركته على الشاطئ وركبت سفينتها آخذة قلبه معها .. ومع نور فجر اليوم التى ستتحرك فيه الحملة الى سيناء ، قدم رسول فى زى الكهان على خيمة القائد المعسكر خارج أسوار منف ، واستأذن فى تبليغ رسالة مهمة من الأمير ، فأذن له ، وحين دخل ، طلب اغلاق الخيمة وتوفير السرية التامة ، فكان له ما أراد ، ثم خلع لحيته ، وكشف عن وجهه وشعره ، وإذا هذا الشخص الأميرة الجميلة ، جاءت الى « ددف » تملن حبها وتودع حبيبها وتطلب له النصر والسلام والعود الحميد .

وسار القائد على رأس حملته مزودا فوق جيشه الكبير بحب عظيم ، وانتصر فى حربه ، وعاد مظفرا . وحين مثل بين يدى الملك طلب اليه صاحب الجلالة أن يتمنى عليه ، فعرض فى أدب طلبه ليد الأميرة ، فما كان من الملك الا أن وافق ، بعد أن اطمأن الى رأى الأميرة ، وانصرف « ددوف » الى بيته بفرحة ليست لها حدود ..

وكان بعد المعركة قد استعرض الأسرى ، وتقدمت من بين الأسيرات امرأة تتكلم بلغة مصرية ، وشرحت له أنها ليست من هؤلاء البدو ، وإنما هى أسيرة فى أيديهم منذ عشرين عاما ، ورجته أن يحميها وأن يخلصها ، وفاء بحق المواطنة ، فقبل رجاها ، واصطحبها الى منف ، واستأذن لها فى الحرية فأذن له . وبدافع عطف غريب ، اصطحبها الى بيته وهو عائد اليه بعد هذا النصر العظيم . وهناك تركها مؤقتا فى حجرة الضيوف ، ثم التقى بأفراد الأسرة الذين عانقوه مهنئين فرحين ، وأراد أن يزيد من فرحهم ، فأنبأهم بأمر خطبته للأميرة « مري سى عنخ » ، فكادوا يطرون دهشة وابتهاجا . ثم تذكر أمر المرأة الضيفة ، فأخبر الأسرة بوجودها وصحب أمه اليها لترحب بها . ولكن المرأة ما لبثت أن صرخت محدقة فى صاحبة البيت : « زايا » ... « زايا » .. أين ابني ؟ أين ابني يا خائنة ؟!

ذلك أن هذه المرأة لم تكن الا الأم الحقيقية « لددف » وقد شات الأقدار أن تسوقها الى لقاء المرأة التى اختيرت للحفاظ على الابن والسهر على تنشئته . ثم كانت مصارحة لا بد منها ، قصت فيها الأم الحقيقية قصة ابنها وميلاده وتهريبه . ولم تنكر « زايا » من القصة أى شئ ، وإنما بهتت وتهافت ، وراحت تدافع عن موقفها أمام ابنها المتنبئ ، بأنها فعلت كل شئ من أجل نجاته والابقاء عليه واسماده ، وبأنها لم تترك العربية

والأم الحقيقية الا حين عجزت عن عمل أى شئ فوق الجناة بالطفل . وتعتقد الموقف أمام « ددف » بكل قسوة ، وزاد تعقيدا أن الوالد « بشارو » المتبنى قد سمع كل القصة مصادفة ، حين كان فى طريقه الى جسر الضيوف ليحرب بالضيافة ، ورأى من واجبه كخادم للملك أن يخبره بكل التفاصيل ، فالأمر يتعلق بسلامة الملك والوطن قبل كل شئ .

وفى نفس هذا الموقف قدم على « ددف » مساعدة يخبره باكتشاف مؤامرة يدبرها ولى العهد للقضاء على الملك واغتياله عند فجر الغد . فنسى « ددف » مشكلته مؤقتا وأسرع لحماية مولاه ، واختار للعمل جماعة من رجاله المدربين . وعرف أن خطة الاغتيال ستكون بالاعتداء على فرعون وهو عائده عند الفجر من الهرم ، حيث يسهر فى كتابة موسوعة تشعبه فى الحكمة والطب ، مكافأة له على تشييد الهرم الأعظم .

وحين خرج الملك بعد الفجر مع وزيره الأمين ، حاول المتآمرون الاعتداء عليه . ولكن « ددف » كان أسرع الى نجده ، فلما سدد بعض المعتدين رمية الى عربة الملك ، بادره « ددف » بضربة أردته قتيلا ، ثم ظهر أن هذا المعتدى ، هو ولى العهد مدير المؤامرة . وهنا جن جنون فرعون ، وأمر بجمع البلاط والأمراء والأصدقاء ، وأعلن فيهم أنه زهد فى الملك . وأنه يرغب فى أن يلى العرش غيره ، وأنه لا يحب أن يمس وحدة الأمراء . ويسى الى أخوتهم بالتناحر على الملك ، وأن الذى ارتآه ، هو تولية رجل شجاع بذلك للوطن خدمات باهرات . وهو القائد المظفر « ددف » . ثم شرع الملك فى املاء وصيته ، واصدار الأوامر بانقاذها . وفى أثناء ذلك دخل من يستأذن على الملك « لبشارو » والد « ددف » فى أمر خطير ، فأذن له الملك بالمثل . وأمام هذا الجمع . وفى هذه اللحظات الحاسمة سرد بشارو ، قصة « ددف » مؤديا للواجب نحو العرش والوطن . فأصابت الملك دهشة بالغة ، وعلت الأمراء شماتة واضحة ، وعصرت قلوب محبى « ددف » كآبة مرة . غير أن الملك ما لبث أن روى وأمن النظر ، ثم زالت دهشته ، وثاب الى رشده ، وعرف أنه كان أحق يوم حاول مقاومة المقدور الذى لا يفلب . وقرر ألا مناص من نقل الملك الى أجدر انسان به ، وهو القائد العظيم ابن الشعب العظيم .

وهكذا يخرج القارئ من تلك الرواية بفيض من مشاعر الحسب والاعجاب والتقدير للشعب المصرى ، من خلال هذا الحب والاعجاب والتقدير للبطل الذى هو ابن هذا الشعب ونموذج حي منه . كما يخرج القارئ كذلك بالفتناع بوجوب انتقال السلطان الى الشعب ، ممثلا فى ابنائه المصين العاملين الباسلين القادرين على رفعته واعلاء شأنه . وكان الرواية

توحى منذ هذا الوقت الميكر ، بضرورة تنازل ملك عن العرش ، ووضع القيادة في يد أمين قاعد من أبناء الشعب ، كما فعل « خوفو » مع « حدف » فى الرواية ٠٠ وبالإضافة الى ذلك لا تفتأ الرواية تعرض عظمة المصريين وأمجادهم وتحضرهم وتفوقهم فى كل نواحي الحياة منذ هذا التاريخ المفرق فى القدم ، لدرجة تشهر المصرى بـ « زهو غامر » وهو يطالع هذه الصفحات الحية من الماضى المشرق ٠ حتى ما يمكن أن يؤخذ على هذا التاريخ من قسوة بعض حكماءه ، وتسخيرهم للناس فى تشييد مقابرهم ، بل ما يمكن أن يوجه الى بعضهم من قتل وسفك ، كل ذلك يجد تسويفه فى صفات تلك الرواية ، وينال دفاعه المقتنع ، ومنطقه الانسانى المريح ٠

ف نجد المؤلف يذكر مثلا على لسان المهندس بانى الهرم ، وهو يعلن أمام الملك اتمام معجزته : « لقد شيد اليوم يا مولاي شعار مصر الخالدة وعنوانها الصادق ، فهو ابن القوة التى تربط شمالها بجنوبها ، وهو وليد الصبر الذى يعمر صدور بنيها جميعا ، من الضارب الأرض بفأسه ، الى الكاتب على الطرس بقلمه ، وهو وحى الدين الذى تخفق به قلوب أهلها وهو مثال العبقريّة التى جعلت من وطننا سيّدا على الأرض التى تسبح حولها فى السفينة المقدسة ٠ وسيظل أبدا الوحي الخالد ، الذى يهبط على قلوب المصريين فيؤيدها ، ويلهمها الصبر ، ويحثها على الدين ، ويدفعها الى الابداع (١) » ٠

كذلك نجد المؤلف يدبر حوارا على هذا النحو بين الملك وكاهن « أون » والده الطفل الذى قامت النبوة انه يهدد العرش :

قال الملك : « ٠٠٠ فكل مصرى يسمى فى الحياة لنفسه أو لأسرته ، أما فرعون فينهض بحمل أعباء الملايين ، ويسأل عنها جميعا أمام الرب ٠ فهل تستطيع أن تقول لى عما ينبغى لفرعون نحو عرشه ؟

— ان ما ينبغى لفرعون نحو عرشه هو ما ينبغى للانسان الأمين نحو وديمة الآلهة المكرمين بين يديه ، أن يقوم بواجباته ، ويؤدى له حقوقه ، ويحافظ عليه محافظته على شرفه ٠

— أحسنت أيها الكاهن الفاضل ٠ والآن خبرنى ماذا ينبغى أن يفعل فرعون لو هدد عرشه مهدد ؟

— ينبغى أن يبيد الطامعين ٠

---

(١) انظر : ميث الأقدار ص ٩٤ ٠



- أحسنت ٠٠ أحسنت ٠٠ لأنه ان لم يفعل خان عهد الرب ، وفطر  
فى وديعته الالهية وأضاع حقوق العباد (٢) » •

**وقد بلغ الشعوب القومى للمؤلف وتعاطفه الحانى مع هذا التاريخ ،**  
أنه وان استوحى قصة بعض الفراعنة ومحاولة قتله للطفل الذى نبيء بأنه  
سيزيل ملكه ، لم يمس مع القصة كما هى معروفة ، وكما تنتهى اليه من  
عداوة بين الطفل حين يكبر وبين فرعون ، تلك العداوة التى كانت نتيجةها  
تدمير فرعون وأنصاره ، وانما سار المؤلف بقصته مسارا آخر ، بحيث  
جعل فرعون يعجب بهذا الطفل حين يكبر ، ويتنازل له عن العرش بمحض  
ارادته ، وذلك حين رآه أجدر بهذا العرش منه ومن كل أبناء الأسرة  
الحاكمة •

وهكذا تعاطف المؤلف مع الملك المصرى القديم ، حتى لقد سوغ عنفه  
الاول ، يوم قاوم الطفل البرى ، بأن جعل هذه المقاومة من أجل سلامة  
الوطن ، ثم جعله يكفر عن هذا العنف بتكريم هذا الطفل أبلغ ما يكون  
التكريم ، حين اكتشف أن بقاء هذا الطفل قد أنقذ هذا الوطن وحقق له  
أعظم الأمجاد •

هذا أهم ما يتعلق بمضمون الرواية ، وهو مضمون رائع يستحق  
كل ثناء •

أما من حيث جوانب الرواية الفنية الأخرى ، فيلاحظ أن الرواية ذات  
محورين ، أحدهما رئيسى والآخر ثانوى ، وبين المحورين ارتباط يكاد  
يجعلهما محورا واحدا • أما المحور الأول ، فهو حياة « ددف » • وما كان  
من أمر ميلاده السرى ومهربه الخفى ، ثم نشأته الباهرة التى كانت ترعاه  
فيها السماء وتؤهله لحكم مصر وخلافة فرعون ، ثم اكتشاف كل أسرار  
وتعقد كل شئونه ، وهو أتم ما يكون سعادة بالنصر وابتهاجا بخطية  
الأميرة ، ثم تازم الموقف بالنسبة اليه تازم جعل أقرب الناس اليه يشرح  
قصته للملك بما من شأنه أن يزج به الى الجحيم • وأخيرا تدارك الملك  
الأمر بحكمته وعدله ، وتحكيمة للمقل واثاره للمنطق ، حتى لقد أقر  
للقضاء متحيا ، وتنازل عن العرش للأجدر به راضيا • • وأما المحور الثانى  
فهو قصة الحب بين « ددف » طالب العسكرية وبين تلك الفلاحه ، التى  
تتكشف أخيرا عن أعظم الأميرات فى قصر الملك ، وأجل الفتيات فى وادى  
النيل • وما كان من مفاجأة «لددف» حين اكتشف وهو ضابط - أنه طارد

ذات يوم ابنة الملك الذى يعمل فى خدمته ، ثم تطور الأمر الى حب من جانب الأخيرة نتيجة لبطولة « ددف » ، وتزويدها له بزاز الثقة والأمل والحب الكبير ، وهو ذاهب الى معركة المصير ، وأخيرا ما كان من ظفره بها على عرش مصر ، كاسبها سعادة الحب الى مجد الحكم .

**ويلاحظ بعد ذلك ان الرواية جيدة البناء كثيرا المفاجآت ، محكمة الحكمة ، رائعة الحل . ورغم ان فيها بعض الخيالات البعيدة عن الواقع ، يلاحظ أنها خيالات تسوغها روح الفترة التى تجرى فيها الأحداث المليئة بالأسرار والأساطير . ورغم أن بالرواية كذلك بعض المصادفات ، يلاحظ أنها مصادفات ليست بالشاذة ولا البعيدة الحدوث . وما دامت المسألة أقدار تدبر مصيرا معينا ، فلا بأس من أن تأتى الأقدار بمصادفات ومفاجآت تحقق غايتها وتنفذ مخططها .**

وملاحظة أخرى تتصل هذه المرة بعنوان الرواية وعدم دقته فى الدلالة على المضمون . فالرواية تؤكد نفاذ حكم الأقدار ، وانتصار قدرتها الغالبة على كل قدرة ، حتى كأنها تسخر من كل قدرة سواها وكل تدبير يفاومها . ومع ذلك قد سمي المؤلف الرواية باسم « عبث الأقدار » ، مما يوحي بأن تصرفات الأقدار عبث لا منطق له ولا دالة ، أو لهو لا جد فيه ولا حكمة . لذلك كان الالىق بتلك الرواية أن تسمى « سخرية الأقدار » ، فهى حكيمة وناغذة وقاهرة ، كما تؤكد الرواية ، وهى بذلك كله كأنها تسخر من كل حكمة ومقاومة وقوة بشرية .

ولفة الحوار هى الفصحى ، التى استخدمها المؤلف فى القصص والوصف والحوار جميعا ، وكانت طبيعية ومؤدية الى حد كبير ، ولم يكن من المعقول أن يجرى الحوار بالعامية ، لما سيحمل من ظلال محلية شعبية تبعد بالرواية والأبطال عن الجو التاريخى الجليل .

**غير انه يبدو ان المؤلف كان فى تلك المرحلة التى كتب فيها روايته لم يتمرس باللغة العربية ، الى الدرجة التى تحول بين قلمه وبين بعض الزلات اللغوية التى يتناثر عدد منها خلال الرواية .**

ومن تلك الزلات قول المؤلف على لسان فرعون وهو يخاطب الساحر: انى « أمئك من عاقبة ما تقول (١) » ، يريد : أؤمنك . « فأمن » فصل لازم وهو مضارع أمنت . وأما المتعدي المطلوب فهو أؤمن ، ماض أمنت .

(١) انظر : عبث الأقدار ص ٢٩

ومن تلك الزلات أيضا قول المؤلف عن فناء المدرسة الحربية التي تعلم فيها البطل : « وكان الفناء عظيم الاتساع تربو مساحته على قرية كبيرة ، ومحوط من ثلاث جهات بسور ضخمة (٢) » . وقد كان الصواب أن يقول عن الفناء : ومحوطا . . ، لأنه معطوف على خبر كان .

ومن تلك الزلات كذلك قول المؤلف على لسان خوفو وهو حزين يحدث الأمير عن الموت بعد الانتهاء من تشييد الهرم : « ولكن إذا ذكر بالموت ألا يوجب شيئا من التأسي (٣) ؟ » . والمؤلف يعنى الأسى من غير شك ، ولا تنفع هنا كلمة التأسي ، لأن معناها اتخاذ الغير أسوة ، مما قد يحمل على التصبر والتعزى الذى تؤدى إليه القدوة . .

ومن تلك الزلات كذلك قول المؤلف عن قلب البطل « . . شجاع لا يهاب الموت ، جسور لا يلوى على المخاطر (٤) » فالمراد أنه لا يبالى بالمخاطر وبعبارة لا يلوى على المخاطر لا تؤدى هذا المعنى ، فيقال « فلان لا يلوى على كذا » أى لا يميل إليه . واستعمال التركيب مع المخاطر ، ربما يناقض المعنى الذى قصد إليه المؤلف .

ورغم هذه الزلات وأمثالها ، يلاحظ أن لغة الرواية تنسم فى جملتها بالدقة والجمال ، وخاصة فى المواطن الوصفية وال عاطفية التى تحتاج الى لغة شاعرة .

وهذا جزء من « عبث الأقدار » لعله يقرب جو هذه الرواية ، وبعض ما لها من سمات .

قال المؤلف فى المشهد الأخير ساعة تنازل الملك للبطل عن الملك ، أمام الأمراء . ورجال الدولة ، وحين دخل مفتش الهرم المعروف بأنه والده ذلك البطل ، وقص على الملك الحقيقة :

« ثم قص بشاور على مولاه - وعيناه تذرفان الدمع الغزير - قصته مع « زايا » وطفلها الرضيع من مبتدأها الى الساعة الرهيبة التى وقف يسترق فيها السمع الى قصته الغريبة . . . ولما انتهى الرجل الحزين أحنى رأسه على صدره ولازم الصمت .

---

(١) انظر : المصدر السابق ص ٨٩ .

(٢) انظر : المصدر السابق ص ٩٧ .

(٣) انظر : المصدر السابق ص ١١٩ .

واستولت الدهشة على الحاضرين ، ولملت أعين الأمراء ببريق أمل خاطف ، أما الأميرة « مرى سى عنخ » فقد اتسمت عيناها حلما ورعبا ، واصطرع فى قلبها الخوف والأمل .. وركزت بصرها على وجه أبيها .. أو على نفه ، كأنها تريد أن تمتنع بروحها كلمة قد يكون فيها القضاء على سعادتها وآمالها .

وانتفت الملك بوجهه الشاحب الى « ددف » وسأله :

— أصحيح ما يقول هذا الرجل أيها القائد ؟

فقال « ددف » بشجاعته المبهودة :

— مولاي ! ان ما قاله السيد « بشارو » حق لا ريب فيه .

فنظر فرعون ... يستفيت من هول هذه العجائب ، ثم قال :

— ما أعجب هذا .

والقى الأمير « رعباوف » على « ددف » نظرة نارية وقال يتشف :

— الآن حصص الحق !

ولكن فرعون لم ينتبه الى قول ابنه واستطرد يقول بصوت حالم خافت :

— حدث منذ نيف وعشرين عاما أن أعلنت على الأقدار حربا شعواء تحدث بها ارادة الآلهة ، فجردت جيشا صغيرا سرت على رأسه بنفسى لقتال طفل رضيع . وكان كل شيء يبدو لى كأنه يسير وفق مشيئتي ، فلم يزعجني داع من دواعي الشك قط ، وطمنت أنى نفذت ارادتي وأعليت كلمتي ، واذا بالحقيقة اليوم تهزأ بطيائنتي ، واذا بالرب يصفع كبريائى ، وهما أنتم أولاء ترون كيف أنى أجزى طفل « رع » على قتله ولى عهدي ، باختياره خلفا لى على عرش مصر ، فما أعجب هذا أيها الناس !

وأحنى فرعون رأسه حتى استند ذقنه على أعلى صدره ، وراح فى تأمل عميق ، وعلم الجميع أن الملك يرم قضاء لن يرد ، فساد صمت رهيب ، وانتظر الأمراء على جزع ، والخوف والأمل يصطرعان فى قلوبهم اضطرابا عنيقا ، ورمت الأميرة « مرى سى عنخ » الى والدها بعينين محمقتين أطل منهما ملاك حسن يتضرع ويتوسل ، وترددت الأعين اللامعة ببريق الاهتمام بين رأس الملك المتكس ، وبين الشاب الباسل الذى وقف فى ثبات

عظيم مستسلما للأقدار • ونقد صبر الأمير « دعباف » فقال لوالده  
بقلق :

- مولاي ، انك تستطيع بكلمة واحدة أن تحقق قضائك وتنظر  
أرادتك !

فرجع فرعون رأسه كمن يستيقظ من نوم ثقيل ونظر الى ابنه طويلا ،  
وأدار عينيه في وجوه الحاضرين ثم قال بهدوء :

- أيها السادة ان فرعون تربة صالحة كأرض مملكته ، يزدهر فيها  
العلم النافع ، ولولا جهل الفتوة وعماية الشباب ما قتلت نفوسا بريئة  
بغير ذنب •

وساد الصمت مرة أخرى ، ومنيت نفوس بالخيبة المريرة ، وطعن  
بخنجر اليأس المسموم ، أما الأميرة الجميلة « مري سى عنخ » فتنهدت ،  
من أعماق صدرها بصوت مسموع ، وصل الى أذن الملك فعرف  
مصدره ، ونظر اليها بعطف وحنان ، وأشار لها بيده فهرعت اليه كحمامة  
تتعلم الطيران ، وانكبت على يده •

ونظر الملك الى وزيره •• وقال :

الى أيها الوزير بأوراق البردى ، لأختم حكمتى بأبلغ عظة تعلمتها  
في حياتى • أسرع فما بقى في العمر الا لحظات ••

وأحضر الوزير ملفات البردى ، فوضعها فرعون في حجره وأمسك  
بالقلم ومضى يكتب حكمته الأخيرة ، وكانت « مري سى عنخ » جاثية الى جانب  
فراشه ، والى جانبها الملكة الحزينة • وكتمت الأنفاس فما كان يسمع  
الا صرير القلم •

وانتهى فرعون فرمى القلم في اعياء شديد ، وقال وهو يسلم رأسه  
الى الوسادة :

- تمت رسالة خوفو الى شعبه الحبيب •

ومضى فرعون يتنهد تنهدا عميقا ثقيلًا ، ولكنه قبل أن يستسلم الى  
الراحة نظر الى « ددف » وأشار اليه فاقترب الشاب من فراش الملك ،  
ووقف كالتمثال ، فأخذ فرعون يديه ، ووضعها على يد « مري سى عنخ »  
ووضع يده النحيلة على يديهما ، ثم نظر الى القوم وقال :

— أيها الأمراء والوزراء والأصدقاء حيوا جميعا ملكي القد •

فلم يتردد انسان ، واتجهوا جميعا بأنظارهم الى « مري مى عنخ »  
و « ددف » وأحنوا الهامات • ونظر فرعون الى سماء الحجرة وسها اليها  
لا يحرك ساكنا ، فقلقت الملكة ومالت عليه قليلا ، قرأت وجهه قد اكتسى  
بنور سماوى ، كأنما يرى بعين بصيرته وجه « أوزوريس » العظيم يرنو  
اليه من العلا (١) •

---

(١) انظر : حيث الإقْدَار من ٢٥٤ - ٢٥٧ ؟

## اللغة القصصية في بين القصرين

### عبد الحليم عبد الله

قديمًا ٠٠ أيام كنا في مرحلة الطفولة ، كنا نستمع الى ( حكايات ) من هم اكبر منا ٠٠ وقديمًا أيضا والفن القصصى في دور الطفولة - كان يستعمل موسيقيا افتتاحية بسيطة التركيب تتناسب مع الفن الذى يحبو . وكانت هذه الموسيقى تهز الصفار اذا سمعوها من الكبار . وتهز الكبار اذا سمعوها من ( الراوى ) او ممن يقرأ لهم فى كتاب ٠٠٠

ولم تكن هذه الافتتاحية الموسيقية تزيد على كلمات ثلاث هى : « كان ياما كان » !

ويتطور الفن ، غابت هذه الكلمات غاصت فى اعماق الماضى كما تتلاشى الأغنية الريفية عند حدود المدينة أو الرقصة البدائية عند حواشى الغابة لكن ٠٠ قبل أن تختفى عبارة « كان ياما كان » تركت ظلا تذكاريًا عظيمًا ، ليس على صفحات كتب الحكايات لئلا نلجأ بل على صفحات النقوس التى خلقت لتزاول فن القصة فعل صفحات هذه النقوس ولدت ذكريات ومخاوف وظل وضوء ، تشربتها الطبايع الصالحة لمزاولة الفن القصصى ثم بعثتها على شكل جديد ينتمى الى « كان ياما كان » بطريقة مؤكدة لكن لا يمكن تتبع حلقاتها كاتناء كل حى فينا الى أبينا « آدم » وهذا الشكل الجديد الذى نعنيه والذي نؤكد انتماء نسبه الى « كان ياما كان » هو ما نسميه فى عصرنا الحاضر « السرد القصصى » .

ف نعيش الاناجح فى عصرنا الحديث هو الذى يستطيع أن يقول :

---

القاهرة : الرسالة الجديدة ج ٥٤ ، سبتمبر ١٩٥٨ .

« كان ياما كان » لكن بطريقة جديدة وقد استطاع صديقي نجيب محفوظ أن يفعل ذلك .

وأنا في هذا المقال أحاول أن أتكلم عن لغة القصة عامة وعننا أيضا في كتاب « بين القصرين » أحدث ما انتجه الكاتب .  
ماذا تعنى بلغة القصة ؟

هي كل الوسائل اللفظية المكتوبة التي ينقل بها المؤلف التجربة من جذورها ومن نفسه الى نفس غيره .

وهذه العملية تبدأ في نفس الكاتب بأصغر مظاهرها أولا ، فهي تبدأ في نفس الكاتب بأصغر مظاهرها أولا ، فهي تبدأ على هيئة اختيار كلمة ثم ضم أخرى إليها حتى تصبح جملة ثم تتكرر حتى تصبح التجربة بناء كاملا متماسك الأجزاء وقد يقول القارىء في نفسه : « إن كل من يكتب شيئا يعمل نفس العمل لا كاتب القصة وحده » لذلك فاني سأوضح له غرضي فأقول :

هناك فرق بين كتاب من مائتي صفحة يتناول ( موضوعا واحدا ) بطريقة غير قصصية ، وكتاب آخر من مائتي صفحة أيضا يتناول ( موضوعا واحدا ) بطريقة قصصية .

الأول بناء بسيط كل جزء فيه مستقل وإن بدأ أنه متصل ببقية الأجزاء أشبه بمود القصب له عقل وعلى كل عقله برعم أو أصل برعم ، فكل عقلة مستقلة بحدودها المادية ومستقلة ببرعمها الذي تكمن فيه حياة مستقلة عن حياة العقلة الأخرى وبرعمها وحين يكتب المؤلف شيئا من هذا النوع فإنه بلا شك يقع تحت سيطرة انفعال خاص يجعله يختار الكلمات - والجمل بالتالي - التي تناسب هذا العمل .

أما الكتاب القصصى فهو بناء مركب كل جزء فيه متصل بماما يبقيه الأجزاء وإن بدأ أنه مستقل ( بعكس الأولى تماما ) فهو مثل جسم الإنسان ( وحدة ) الحياة فيه واحدة ومركز الحركة فيه واحد فإذا قطع العضو أنه صار العضو ميتا لأنه ليس عقلة بحدودها المادية مستقلة ببرعم تكمن فيه الحياة وحين يكتب المؤلف شيئا من هذا النوع فإنه يقع تحت سيطرة انفعال خاص يجعله يختار الكلمات - والجمل بالتالي - التي تناسب لعمل القصصى .

فأسرد القصصى إذن محتاج لغة قصصية ( رقيقة النسيج سهله )  
( التمجيد ) مثل الحرير .



وقبل ان أدخل في مرحلة التطبيق واتعرض لقصة ( بين القصصين )  
أنبه مرة أخرى الى أن بعض الناس يفهمون كلمة ( لغة القصة ) فهما جزئيا  
فلا يخطر على بالهم الا أن الكلام فيها سهل مفهوم او غامض أو فصيح  
أو عامي ناصين ان لغة القصة ليست الا البدن الذي ترى الروح من خلاله  
ولولا البدن ما أحسنا خفة الروح .

وحين أقرأ لبعض الكتاب أذكرهم وهم يتكلمون وأقرأ لبعضهم الآخر  
ولا أذكره وهو يتكلم . . . . . ونجيب محفوظ يكتب بطريقة غير التي يتكلم  
بها حتى ولو كان يسرد قصة شغوية فهو ادن من الكتاب الذين يحتشدون  
للدنابة بطريقة تخالف التي يحتشد بها للحديث وكما أذكر شخص نجيب  
محفوظ كلما دخلت ( زقاقا ) أو جلست على قهوة في حي الحسين أذكر  
«سلوبه ولغة كتابته اذا كنت على شاطئ» منزله عند قلعة قايد باي مثلا  
استمع الى ترادف الامواج عندما تلامس الصخر فهي حينها تهمس وحينها  
تصخب وحينها توسوس لكن ( محور الحركة ) ناعم ثابت مرن فلا يحدث  
:بدان أن تخشى أنها تباينت أو اختلفت عن كونها صادرة من جسم لين  
ينفس جسما جامدا فأصبحت جسما صلبا يتكسر أو جسمين صلبين  
يصطدمان لا يحدث .

وقد يبعث ترادف الامواج فتورا في الجسم وقد يبعث فيه رعدة وقد  
يثير في النفس قابلية للفناء أو جيئانا للبكاء لكنه على كل حال صادر  
من مؤثر واحد هو ترادف الموج أعني أن للمؤلف طابعه الشخصي في انغام  
كلماته كالطابع الشخصي في انغام واضح اللحن الموسيقى .

وقد يكون لغيره من الناس طابع مخالف يذكرك مثلا بالذي يقرع  
طبلا كبيرا بطريقة تؤذن بالخطر فتقادر فرائشك لترى ما هناك فتراه  
ماشيا وحده سارحا . . . . . منعزلا نفسيا كل الانعزال عن القرعة الكبرى  
التي يندر بها .

هذا من ناحية الأسلوب على أنه تركيب يجمع كلمات أو لحن عام يجمع  
نغمات فأسلوب نجيب محفوظ كما قلت أشبه بالموج المترادف على الشاطئ  
نكل ما يثيره في النفس من احساسات . ويأتي بعد ذلك دور اختياره  
للعبارات التي يسرد بها حادثته وسأحاول أن أرتبها ترتيبا تنازليا فابدا  
بأعلى مراتب السرد عند الكاتب ثم بما يليها . وهكذا :

أولا : عندما يكون الكاتب أكثر اتصالا بأحدى شخصيات روايته  
يكون تبعا لذلك أكثر توفيقا في التعبير عنها ونجيب محفوظ في قصة  
بين القصصين له علاقة وطيدة بالسيد أحمد عبد الجواد وابنه الأستاذ  
ديسجن ! ( بتاع النسوان ) .

فالكاتب موفق جدا فيما يتعلق بالتعبير عن هذين الشخصين لاحتمال أن تكون نماذجهما من الواقع الطبيعي ثم نقلهما الى الواقع القصصى .

ولأنهما بعد ذلك أصحاب ميول يجيد الكاتب تتبعها نفسيا بحكم طبيعته وبحكم دراسته وهو حين يأخذ ( عينة ) من النفس البشرية ويضعها على الورق ، كما يأخذ عينة من الدم ويضعها على الزجاج يحدثك بلغة هي ملك سرده القصصى فى الواقع وذرورة بنائه التركيبى والغنى ولو أن بعض الكلمات العلمية تشوبها أحيانا إلا أن الجو الحى الذى تنساب فيه هذه الكلمات ينسبك وقعا الغريب على النفس ففي صفحة ٧٨ من القصة كتب المؤلف عن السيد أحمد عبد الجواد وهو على أبواب تعرفه على العالمة زبيدة .

« ومع أن السيد لم يخبر من أنواع الحب على وفرة مفارقاته الا الحب المصوى وحى اللحم والدم الا أنه تدرج فى اعتناقه الى أرق صوره وأنقاه فلم يكن حيوانا بحتا ولكنه الى حيوانيته وهب لطاقة احساس ورفاعة شعور ووقع متغلغل بالفناء والطرب قسما بالشهوة الى اسمى ما يمكن أن تسو اليه فى مجالها المصوى بهذه البواعث المصوية وحدها تزوج أول مرة ثم ثانى مرة أجل أثرت عاطفته الزوجية - بمرور الأيام - بناصر جديدة هادئة من المودة والالفة ولكنها ظلت فى جوهرها جسدية شهوانية ولما كانت عاطفة من هذا النوع - خاصة اذا أوتيت قوة متجددة وحيرية دافقة - لا يمكن أن تستقيم الى لون واحد فقد انطلق فى مذاهب العشق والهوى كالنور الهائج كلما دعت صبوة استجاب لها فى نشوة وحماس لم ير فى أية امرأة الا جسدا ولكنه لم يكن يحنى هامته لهذا الجسد حتى يراه خليقا حقا بأن يرى ويلمس ويشم ويذاق ويسمع شهوة نعم ولكنها ليست وحشية ولا عيياء بل هذبتها صنعة ووجهها فن فاتخذت لها من الطرب والفكاهة والبشاشة جوا واطارا فلم يكن أشبه بشهوته من جسمه فهو مثلها فى الفخامة والقوة اللتين توحيان بالقسوة والوحشية ولكنه مثلها أيضا - فيما ينطوى عليه فى أعماقه من لطف ورقة ومودة على ما تيسر بل أحيانا ( متعمدا ) الصرامة والشدّة ٠٠ »

ثانيا : عندما يتناول وصف مجالس الانس واجتماع الاصحاب وليالى الزفاف والمظاهرات وهذه المشاهد كثيرة العدد فى الرواية فى صفحة ٨٩ يصف جماعة من الاصدقاء يسرون فى بيت المalle :

« ونقرت على الفف فيما يشبه اللعب ولكن علا النقر فى حومة اللفو كالنذير حتى أسكتته ودعب الاذان متوددا فبدل القول حالا بعد حال .

تحفز أفراد الجوقة للعمل وفرغ السادة الكنوس ثم مدوا رؤوسهم نحو السلطنة وساد المكان صمت يكاد ينطق من شدة التهيؤ للطرب ٠٠ وكان أجمل ما في الجوقة صوتان متجاوبان أحدهما غليظ عريض للمعازف الضرب والآخر رقيق يندى بالطفولة لزنوبة المودة ٠٠٠ وحت كثير من السيد احمد عبد الجواد على الانضمام الى التخت وأخذ اللف فما كان منه الا ان نهض وخلع الجبة فبدأ بطوله وعرضه في القفطان الكموني كجراد يقف مستوفزا على رجلبيه الخلفيتين ثم شعر عن ساعديه ومضى الى الديوان ليتخذ مجلسه الى جانب الست ولكي تفسح له قامت نصف قومة متزحجة الى اليسار فاحسر الفستان الاحمر عن ساق لحية مرتوبة بيضاء مشربة بلون وردى من أثر الحف والنتف محل أسفلهما بخلخال ذهبي أعيا ضمها ذراعيه ورأى بمضهم ذاك المنظر فصاح بصوت كالرعد : تحيا الخلافة ! وكان السيد يغمز صدر المرأة بعينييه فهتف وراءه : قل يحيا الصدر الأعظم ٠٠ »

ثالثا : مداخل الفصول ونهايتها •

حاول أن تقرأ السطر الأول من مدخل أى فصل من فصول القصة فانك ولا شك ستجده شيئا عاديا كمدخل بيت لا تزيينه حلية ولا رخام ولا نقش ثم حاول أن تقرأ نهايات الفصول ستجد الفرق ضخما فالكاتب يحسن أن ينهى اللحن أكثر مما يحسن أن يبدأه •

ياتى بعد ذلك فى لفة القصة دور الحوار بعد أن فرغنا من دور السرد •

ان بناء الشخصية أو وصفها عن طريق الحوار عمل أساسى فى المسرح وعمل جزئى فى الرواية •

ولغة الحوار هى مشكلة اليوم ولغة الحوار فى العمل الروائى هى الموقع التى استطاعت اللغة العامية أن تكتسبه وأصبح لها شبه شرعية فى كسبه لأن اللغة العامية قد تكون احدى خصائص الشخصية الموصوفة •

ونجيب محفوظ غير متطرف حين يجرى عبارات من الممكن أن تقرأ باللهجة العامية وتقرأ باللهجة الفصحى وهو بذلك يعطى كتبه جواز المرور عبر الزمن وعبر الاقطار التى تقرأ العربية •

ومنذ كتب نجيب محفوظ فى رواية ( زقاق المدق ) عبارة « اصغىنى على كده » لقي اغراء وترحيبا محمودا من نصراء العامية حتى كادوا ان

يجملوا من هذه الكلمة أرقى وسام يمكن أن تضعه هذه الجماعة على صدر  
الذى يكتب لهم بالعامة مائة فى المائة ولكن الله سلم .

وواقعية الحوار أحيانا تسرق المؤلف فتجعله يطول فيه وعندما يحدث  
ذلك أحس فى الموقف بفتور لا يتناسب مع ما قد يسبقه من سرد لطيف  
( أنظر الحوار بين الاختين ص ١٢٨ ، ١٢٩ ، ١٣٠ وأخيرا ...

أحب أن أسأل نجيب محفوظ : ما رأى فى كلمة ( تكاكا ) ص ١٣٣  
وهى مرة أخرى ص ٢٦٢ ؟ وكلمة ( القذال ) ؟ هل أفلتت منه أو هو  
يستعملها عامدا وبجانب هاتين الكلمتين يستعمل كلمة ( شويه بدل قليلا )  
وكلمة ( أمسكوا ) فى الحوار على لسان الأم بدل « اسكتو » فهل منشأ  
ذلك هو ان الكتاب فى هذه الفترة التى تتصارع فيها التيارات المختلفة  
تجرى أقلامهم بأشياء تدل على أن نفوسهم موضع شد وجذب ؟! وأخيرا ...

فنحن ننادى بأن يكون للكاتب طابعه وان يكون ( هو نفسه ) فى  
أثره الفنى نريد نماذج جديدة من الفنانين كل انموذج له حدود وزوايا  
وطعم ولون لا نماذج مثل اقراص المعجن المرصوفة على اللوح الخشبي  
المتشابهة المتساوية فى القوام وللون والاستدارة المتلاقية الأطراف بلا ارادة  
محيث يصعب تفريق بعضها من بعض .

عبد الحليم عبد الله

## البناء الفني عند نجيب محفوظ من الأقصوصة الى الثلاثية

---

عبد الجبار داود البصرى

أقبل على الكتابة عن البناء الفني وتطوره فى روايات نجيب محفوظ وأقاصيصه وأنا أستحضر كثيرا من المفاهيم المتداولة عن فن القصة •

كان يكون العنصر السائد فى الرواية الحدث أو الشخصية أو البيئة أو الفكر •• ويفترض فى القصة أن تحتوى على وحدة كأن تكون وحدة الحادثة أو وحدة الحياة أو وحدة العاطفة ، ويقال عن البناء الفني أنه يتألف من مقدمة وعرض وقمة وحل ونهاية ويقال غير هذا •• والحبكة القصصية بمضها مفكك أو متماسك وبمضها بسيط أو مركب • ويمدد الناقدون طرقا متنوعة كالسرد المباشر والترجمة الذاتية وتدوين الوثائق أو الرسائل المتبادلة أو طريقة تيار الوعي المعروفة بالمونولوج الداخلى ••

وهذا قليل من كثير أسوقه كتوطئة لابد منها ونحن نواكب القاص فى مرحلته الاولى بين الأقصوصة والثلاثية ويمكن قسمة تلك المواكبة الى خمس مراحل •

\*\*\*

### المرحلة الأولى : الأقاصيص همس الجنون

تتباين أقاصيص الهمس من حيث النوع فمنها تاريخية ونفسية وسياسية وفكرية وتباين فى أسلوب العرض فمنها مكتوبة بأسلوب

---

القاهرة : مجلة البصلة . ج ١٤٠ ، أغسطس ١٩٦٨ •

الغائب وتمثله أغلب قصص المجموعة أو أسلوب الاعتراف وتمثله أقاصيص « يقظة المومياء » و « صوت من العالم الآخر » .. وأسلوب الرسائل وتمثله قصة « خيانة في رسائل » وأسلوب اليوميات وتمثله قصة ( من مذكرات شاب ) .. وأسلوب التأليف المسرحي وأعنى به اعتماد القصة على الحوار بحيث أن الموقف يصور ويتأزم وينتهي عن طريقه ومثل هذه القصص يسهل تحويلها بتنقيح بسيط الى مسرحية كقصتي شتاينيك المشهورتين « الوميض » و « أمول القمر » . وهناك قصة تحاكي أسلوب الموشعات الاندلسية هي قصة ( نحن رجال ) .

تبدأ أقاصيص الهمس بداية فكرية حتى يشك القارئ بأنه مقبل على قصة لا مقالة في الفكر والفلسفة .

تبدأ « همس الجنون » مثلا :

ما الجنون ؟ أنه فيما يبدو حالة غامضة كالحياة والموت تستطيع أن تعرف الشيء الكثير عنها اذا نظرت اليها من الخارج أما الباطن أما الجوهر فسر مغلوق .

وتبدأ قصة « الشريدة » :

الغالب على أحاديث الشبان في هذه الأيام انها تتجه نحو غرضين : النساء والسياسة وحول هذين الموضوعين دار الحديث في مجتمع من الاصدقاء كان من حظي المشاركة فيه محدثا ومنصتا .

وتبدأ قصة « كيدهن » :

هل يتمنى الانسان على الله أكثر من أن يهبه زوجة حسناء وثروة طائلة ويمتعه بصحة سابعة وبنين ويبوئه مركزا اجتماعيا فذا ..

... الخ .

ونهاية القصة في « همس الجنون » شبه مفتوحة لا تعطى القارئ حكما نهائيا على أحداثها وشخصها وتتركه يستوحى امتداد الحدث والزمن عن طريق تساؤل يطرحه أحد الشخصوس .

فنهاية قصة « الشريدة » مثلا :

« ومضت سنوات ولم أرها فيها ثم رأيته منذ عهد قريب تسير شابا أنيقا في ميدان المحطة ولكني لا أدري أن كانت لا تزال تبحث عن الحب والمغلف أم انها استسلمت للقنوط .. »

## ونهاية قصة « الجوع » :

ولكن فكرة خُطرت ببالة فقطب جبينه وتساءل كالحالم وهو يجد في السير . « ترى كم أسرة من الأسر التي يشقى بها أمثال إبراهيم حنفي يمكن أن تسمدها النقود التي أخسرها كل ليلة في النادي .. »  
واهتم القاص بأن تكون حبكة القصة متقنة متماسكة .. وفيما يلي تحليل قصة « الثمن » لبيان الحبكة ودقة تصميمها .

### موجز القصة :

خرجت احدها من جميلة الوجه وفيها من الخلق ما يستكره ورات سواها اجمل منها تهبط من سيارة كبيرة كبر غرفة منامها فتبعها الى مكان بائع العطور وراتها تشترى زجاجة عطر قيمتها عشرون جنيهًا برحابة صدر وبساطة فذكرتها العشرون بحوادث الماضي أيام احتاجت الى هذا المبلغ ، فتعمدت أن تسر الزجاجة فحاذت تلك المرأة شارية الزجاجة واسقطتها من يدها فانكسرت ولم تابه المرأة ذات الزجاجة لذلك . ولكنها ابتمست وأعادت شراء ثانية في الوقت الذي اختفت فيه المرأة الشريرة مولية الادبار .

الاحظ في هذه القصة أن المراتين متفقتان في أشياء ومختلفتان في أشياء أخرى ..

فكلتا المراتين بلا اسم يسميها القاص . وكلتا المراتين جميلتان .  
وإن سمة السيارة التي تستقلها الأولى تساوى سمة غرفة منام الثانية .. وقد شوهدتا معا في الطريق والمتجر .

أما عن الاختلاف بين المراتين : فهما مختلفتان من حيث الخلق احدها مهذبة والثانية شريرة ، وهما مختلفتان من حيث الزمن فالأولى المهذبة تعيش في الحاضر ، والثانية الشريرة تحيا في الماضي وتتذرع حتى بشمن الزجاجة لتعود الى ماضيها .. وهما مختلفتان من حيث العاطفة فالأولى تشعر بالارتياح والثانية يخفق قلبها بصنف .. وأن المهذبة كانت الداخلة أولا الى المتجر والشريرة كانت لاحقة بها .

والحدث الوحيد في القصة أن زجاجة العطر سقطت من يد الهانم على الأرض وهي تحاول الخروج بفعل احتكاك بين المراتين فانكسرت وأعادت شراء سواها وفرت المسببة .

فأين هي الحبكة .. ؟ ان الذي يدلنا على وجودها ويشهد باتقانها أن نستعين بعلم النفس وخاصة « سيكولوجية الهفوات » .. فالمرور أن

كل هفوة ومنها أيضا تكسر الأواني والصحنون من أيدي الافراد والخدم خاصة كما يقول فرويد اننا نبحث لتعبر عن أحاسيس ومشاعر ورغبات مكبوتة ..

أى أن القصة تمثل دراسة لهفوة من هذه الهفوات فالمرأة المهذبة كانت تمثل « الانا » ولذلك ميزها انقاص بكل ميزات الانا والشريرة تمثل الهى ولذلك نعتها القاص بكل نموت الهى .. وأغفل تسمية الاثنين لانهما وجهان لشخصية واحدة وأن الاحتكاك بين المراتين انما كان احتكاكا فى داخل النفس .. وأن حديث المرأة الشريرة وخواطرها وذكرياتها انما هى هواجس كانت تجيش فى الداخل أى أنها صوت « الهى » ومن هنا نذكر لماذا تفر المسببة لأن الرغبة المكبوتة قد أشيعت وسكن الصوت الداخل ومن هنا نفهم لماذا لم تفضيب الهائم لأنها هى التى كسرت الزجاجة .

ومن القيم الفنية الأخرى فى « همس الجنون » الرمز والموازاة وهى قليلة .. ومثالا للموازاة نستشهد بقصة « بذلة الأمير » .

#### موجز القصة :

أن حجة بائع سبائر فى محطة القطار استعرض القاص شخصيته وطبيعة عمله وحياته قلبه وتمنياتة فى الوقت الذى كان ينتظر القطار .

وفى الوقت الذى وصل فيه المؤلف لبيان فشله فى الحب لم يدعه لنياس وساعده على أن يحلم ويتمنى ويقبل القطار فى الأفق .

وحين توقف القطار وكان محملا بأسرى الجنود الايطاليين وهذا ما لم يتوقمه حجه يش أن يجد ربحا ولكن أسيرا استطاع بعد معاملة ممتعة شيقة أن يشتري علبتين بجاكته ، واستطاع الثانى أن يشتري علبتين بسروال وهنا يتذكر حجة « نبوية » الحبيبة المترفة عليه ويهم بالحصول على هذا لتكبل زينته فتكمل وسائل اغرائها .. وتحرك القطار .

وظنه حارس القطار وهو يرتدى السروال والجاكته جنديا ايطاليا فأمره بالصعود ولكن حجة لا يفهم الايطالية ولا الانجليزية فلم يابه بتبنيه الحارس وأدار له ظهره فما كان من الحارس الا أن أطلق عليه النار وأرداه قتيلًا فى حين كان القطار يمضى نحو محطة أخرى .

والموازاة فى القصة واضحة بين حياة حجة ومسيرة القطار .

وفى الخطوة الأولى يوازي انتظار القطار الحركة الوجدانية التى تتقدم ببطء فى نفسية حجة .



وفي الخطوة الثانية يتوازي الاحلام والتمنيات اقبال القطار في  
الآنق .

وفي الخطوة الثالثة يتوازي اسرى الحياة في المحطة كما يمثلهم حجته  
واسرى الحرب المكدمين في القطار .

وفي الخطوة الرابعة يتوازي رحيل القطار مع رحيل حياة حجته . .

فهذه الموازنة التامة بين القطار والحياة اضافة الى قيمها الفنية  
من وجهة النقد الجمالى ساعدت في تقوية الفكرة وهي ان الحياة والزمن  
قطار يضى في طريقه ولن يكون مصير من يعجز عن مواكبته سوى  
الانسحاق والموت .

ومن مظاهر الفن في اقاصيص همس الجنون احتواؤها على بذور  
روائية . . اى انها ليست اقصوصة تكتفى بموقف من المواقف او شريحة  
من شرائح الحياة ولكنها تهتم بالشمول والتمدد والوفرة مما يجعلها رواية  
في مرحلة التصميم او التخطيط الاولى . . ولبيان البذور الروائية في  
الاقصوصة نستشهد بقصة « الجوع » من همس الجنون .

#### موجز القصة

محمد عبد القوى شاكر ثرى صاحب معامل تضم في ردهاتها مشات  
اعمال . . مرت عليه عدة ايام يلعب القمار ، والخسارة حليفه . . كانت  
معدته تمتلئ بالخمير وجيوبه تفرغ رويدا رويدا .

خرج فجأة ذات ليلة لينعم بالهواء المنعش فوصل الى قنطرة قصر  
النيل ورأى رجلا فقيرا بائسا يلقي بنفسه في الماء وانقذه من الغرق في  
ال لحظة المناسبة وبدأ يحادثه فعرف أنه جائع ، لا مجنون ولا مخمور ،  
والجوع يدفعه للانتحار ومن حديث الجوع أنه رب عائلة مكونة من ام  
وزوجة وستة اطفال .

وفهم أن العامل كانت ذراعه مقطوعة بسبب ضربة آلة هائلة من  
آلات عبد القوى شاكر فأيقظ هذا الاسم احتمال محمد عبد القوى واستمر  
في حوار فكتشف له لعامل أنه باع أثاث البيت وتسول وعانى أزमत  
جوع وعزى بهد أن تخلى عنه عبد القوى والد محمد نفسه ويمضى العامل  
فيكتشف بعد ذلك أن زوجته اضطرت ان تراجع « سليمان الفران » فأكبر  
هذه الامانة وأراد قتلها ولكنه تذكر أطفاله وأن الأم مدعوة لتوفير خبزهم  
فليدعها وشأنها ما دامت توفر لهم الحياة أما هو فمحافظة على كبريائه  
وشرفه وأطفاله صمم على أن ينتحر . . ورق له قلب محمد عبد القوى .

فأعانه بقطعة ذات عشرة قروش وطلب منه أن يراجع العمل صباحاً  
مزوداً ببطاقة خاصة من محمد نفسه لعله يتمكن من إيجاد عمل بسيط له .

وأدرك محمد عبد القوى أنه استطاع أن يبرىء ساحة أبيه في اللحظة  
المناسبة وقال كم من العوائل يمكن أن تسعد بالدراهم التي أخسرها كل  
ليلة في النادي .

يلاحظ أن الامتداد الزمني يتناول حياة إبراهيم حنفي حين تزوج  
وحين أنجب أطفاله الستة ، وحين تنافس مع سليمان الفران من أجل  
المرأة فتزوجها دونه ، وحين اشتغل عاملاً وقطعت ذراعه والحصوة التي  
انتهت بانتصار إبراهيم ، ومراجعة زوجته بعد مرضه لسليمان الفران كل  
ذلك يمثل امتداداً زمنياً طويلاً لا يعتبر ميزة للاقصوصة ولكنه بذرة  
روائية .

والأحظ أن شخصية إبراهيم حنفي لا تمثل حادثة شاذة ولكنها  
تجسد فئة ، كما يجسد محمد عبد القوى فئة أخرى وهذا التجسيد يجعل  
الشخصية نموذجية ويزيد قابليتها للتحليل النفسي . . ومحاولة رسم  
الشخص النودجية لا تميز الاقصوصة لأن أقل ما تتطلبه هذه المهمة  
تعدد المواقف .

والأحظ أن الصراع في قصة الجوع أوسع من أن تحمله الاقصوصة  
.. ولعله بذرة روائية حين تنمو وتزدهر سيتكون من نموها عمل أدبي  
جيد كالأرض لعبد الرحمن الشرة لوى « وطريق الحرية » لهوارد فاست  
والحريق لمحمد ديب وأرض ثمارها من ذهب لجورج أمادو .

\*\*\*

### المرحلة الثانية : الروايات التاريخية الفرعونية

« عبث الاقدار ، رادوبيس ، كفاح طيبة »

ثم ينتقل نجيب محفوظ الى مرحلة جديدة فيتجاوز الاقصوصة لينتج  
روايات تاريخية مستقلة في المصور الفرعونية الأولى . وقد كانت لهذه  
الروايات بدايات وجذور في مرحلة همس الجنون كاقاصيص « يقطعة  
التمياء » و « الشر المعبود » و « صوت من العالم الآخر » .

وأول ميزة في الرواية الفرعونية أنه يبدأها بفصل ذي إحياءات  
متعددة لا يلبث أن يختار أحدها وينميه ويطوره خلال بناء الرواية .

فلنأخذ مثلا الفصل الأول من رواية « رادوبيس » حيث يصف القاص  
مراسيم عيد النيل نلتقى :

أولا : بالكاهن الأكبر ... « وخفق قلبه بالفرح وسجد على أرض  
المعبد الطاهرة شكرا وزلقى وصاح بأعلى صوته ان قد بلغت صورة الرب  
- سوتيس - فى أفق السماء تحمل الى الوادى بشرى فيضان النيل المعبود  
وتسير بين يدى رحمته » .

يفهم من هذا القول أن الصراع بين الانسان والطبيعة قد بلغ حدا من  
التأزم فجاء فيضان النيل ليحل الأزمة ولا يلبث القارئ أن يظن بأن  
موضوع الرواية هو هذا الصراع وما فيه من جهد ومرارة وابداع وبطولة .  
ونقرأ ثانيا : بهد وصف لاجتماع الناس المحتفلين بعيد النيل تنفصا  
من أحاديثهم على النحو التالى :

« وكان جماعة من المشاهدين يتجاورون ويخلصون نجيا تبدو على  
وجوههم آى النيل والنعيم فقال أحدهم وهو يرفع حاجبيه متأملا متمجبا :  
- كم من فرعون اطلع على هذه الجموع الحاشدة وشاهد هذا اليوم  
العظيم ثم ذهبوا جميعا كأنهم لم يكونوا ملء الصدور ، ملء الابصار  
والافئدة » .

فنفهم ان الصراع بين الروح الجماعية الباقية والروح الفردية الغائبة  
سيستحوذ على القصة ويبنى كل مظاهر التحدى التى يمر بها الشخص .  
ثالثا : وتساءل أحد المحدثين قائلا : « ترى ماذا يخلف حكمه ؟  
امسلات ومعابد أم ذكريات غزو فى الشمال ولجنوب ... »

فنفهم أن الرواية ستتناول دراسة شخصية نموذجية فتحلل دوافعها  
وموروثاتها وبيئتها الاجتماعية من أجل تحديد طبيعة عملها المقبل  
وسوما .

رابعا : « صه .. صه .. أنت لا تدري من الامر شيئا . ألم تعلم  
بأنه اصطدم برجال الكهنوت منذ اليوم الأول لتولية العرش . أنه يريد  
انال لينفقه فى تشييد القصور وغرس البساتين والكهنة يطالبون بنصيب  
الآلهة والمعابد كاملا .. لقد منحهم آباء الملك نفوذا وثراء والملك الشاب  
ينظر الى هذا بمين الطمع ؟ .. »

يمكن أن نستنتج من هذه الفقرة أن الصراع بين الدولة والدين الذى  
يسكن أن يرمز للصراع بين الجوهر والوجود أو الحكمة واللذة سيكون  
محتوى الرواية .

حامسا : بعد أن يصف القاص مجيء رادوييس وجمالها وسفينتها  
وهودجها يذكر حوارا يدور حول حياتها تقتطف منه ما يلي :

• - أن حبها فرض على عليّة القوم كأنه واجب وطني .

• - لقد شيد النابغة « هنى » قصرها الأبيض .

• - وائته بآيات منف وطيبة .. « آنى » حاكم جزيرة بيجة .

• - مرمى .. مرمى ..

• - وصنع تماثيله وتحت جدرانها المثال النابغة « هنفر » .

• - نعم وهدى تحفه الثمينة القائد « طاهو » رئيس الحرس

الفرعونى .

- إذا كان جميع هؤلاء يتنافسون فى حبها فمن السعيد الذى  
تستخلصه لنفسها : هذا التعدد فى الشخصيات والتعدد فى صفاتها قد  
يظنه القارئ تجسيدا لمظاهر الحياة ، فهنى « يجسد العمران » ، « آنى »  
يجسد الحكم و « هنفر » يجسد الفن ، طاهو « يجسد القوة وبين هذه  
القيم سيكون صراع يجبر القارئ على المشاركة فيه فلمن الغلبة :

للفن أو القوة أو الحكم ؟ وقد نتوقع وجود تاجر يجسد فئنه ..  
كما قد يخيل للقارئ أن القصة ستكون حكاية حب وكشفا لقوة المرأة  
الانثوية فى حل الازمات والتغلب على الصعاب .

وهكذا نجد ايماءات أخرى فى الفصل الاول قد تبلغ المشعة .

واوضح صفات الحكمة الفنية فى روايات هذه الفترة النتائج التى  
لا يدع فراغا فى المجرى أو حلقة مفقودة .. ومن هنا كان نمو الرواية نمواً  
هادئاً طبيعياً .

فى رواية عبث الأقدار تتسلسل الاحداث على النحو التالى :

ولادة « ددف » - طفولته - دراسته الاولى - دراسته العسكرية  
العلمية - جندي فى الحرس الفرعونى - قيادة جيش - انتصارات - وفاء  
واخلاص - ولاية العهد والسلطان ..

ومنازات الحكمة فى رواية « كفاح طيبة » بتسلسل الشخصيات  
وتماقبيهم تماقياً طبيعياً .

فى البدء يلتقى بالملك « ميكنتر » ، الأب .. الذى يرفض مطالبه  
الرعاة ويلتقى معهم فى حرب ضاربة فيكون من وقودها .

وتضاد العائلة المالكة قصورها وسطورتها الى المنفى ويبدأ العمل  
الصالح من أجل العودة • ولا تلبث في القسم الثاني أن نجد « كاموس »  
الابن ولي العهد قد توج ملكا وعاد يقود الجيش من أجل تحرير بلاده ثم  
يقتل في الحرب •

ويتولى من بعده ابنه « أحسن » الحفيد ويحارب الرعاة وينتصر  
عليهم فتعود العائلة المالكة بعودة منفاها وأيام المأساة • ولعل في الرواية  
شيئا من قصص الاجيال •

أما عن ختام الرواية فكانت نهاياتها مغلقة موصدة •

انتهت قصة عبث الاقدار بأن قتل الأمير « رعنوف » وتزوج دداف  
الأميرة وولى العرش وعرف أمه و نهتك الستر عن الغايات و ماتت فرعون  
بعد أن ألف كتابا في الحكمة والمعرفة رأتهم تشييد الهرم •

أي أن القصة بلغت بذلك نهاية كل روايتها وانحلت كل أزماتها  
وكانت نهاية مفرحة انتصر فيها بطل الرواية •

وانتهت قصة رادوبيس بانتصار الثائرين وتولت « نيتو قريس »  
مقاليه الحكم وقتل فرعون وانتهت حياة رادوبيس بالانتحار •

أي أن كل روافة القصة انتهت وكل أزمة فيها وجدت حلا لها •

وانتهت قصة كفاح طيبة بطرد الرعاة الى الصحراء وتحرير الوطن  
وانتصار جيش الملك « أحسن » وعودة المنفيين وعلى رأسهم الام المقدسة  
« توتيشري » وخروج الكاهن من سجنه ليزاول طقوسه المفضلة ••

وتطالما في الروايات الثلاث نماذج رائعة من الحوار تدل على قدرة  
ومهارة ولذا ذكر على سبيل المثال من رواية عبث الاقدار حوارا يدور بين  
« دداف » والأميرة حول صورة « الأميرة » :

« ... » فقالت بحدثة ولم تغل من توسل :

— رد الى هذه الصورة •

فقال وعلى فمه ابتسامة حلوة •

— لن افطر فيها ما حييت •

— أرى أنك من جنود المدرسة الحربية فأعلم أن سوء أدبك هذا  
يعرضك الى أسى العقوبات •

فقال بهدوء ••

- أنى أعرض نفسى بالنظر اليك الى ما هو أشد قسوة .
- يا عجباً لقد ابتليت بك ابتلاء .
- وابتليت أنا ابتلاء أحق بالرحمة .
- ماذا أردت بهذه الصورة وما تريد منه ؟
- أردت بالصورة أن تشفينى مما فعلته بى عيناك وأريد منك الآن أن تشفينى مما فعلته بى الصورة .
- لم أحلم قط أن يتعرض لى انسان بمثل سفاهتك .
- وهل كنت أحلم أن أسلب عقل وقلبى فى لحظة عابرة .
- الى أن تقول :
- هل تريد أرغامى على الاستماع اليك . الى ؟
- كلا ولكنى أطمح أن يلين قلبك فيهوى الى الاستماع .
- وإذا وجئت قلبى كالصخر لا يلين ؟
- وهل يشتمل هذا القلب الرقيق على صخر ؟
- أنه يتحول الى صخر حيال سفاهة السفهاء .
- وحيال شكوى المحبين ؟
- فضربت الأرض بقدمها وقالت بمنف :
- يصير أشد قسوة .
- أن قلب أقمى الفتيات كقطعة الثلج اذا مسها نفس حار ذابت وتدفقت ماء نيرا . الخ . ص ١٢٣ - ص ١٢٥ .
- وميزة هذا الحوار أنه يعتمد على حدة الذهن وقوة الفكر وروعة الخيال مع وجود روح المرح والفكاهة والابجاز كما أنه يخلو من العامية والابتذال .
- ولأن الروايات تتحدث عن الماضى والفراغة وقصورهم أستلزم الامر أن يكون التصوير ظاهرة مهمة فيها . فمواكب الملوك وغزواتهم وصفة القصور وقطع الاثاث والهدايا وغيرها تعرض على شكل لوحات جميلة متقنة .
- وقد استشهد القاص فى مواضع متعددة فى رواياته الفرعونيسة بمقطوعات شعرية . ويلاحظ فى هذه الشواهد أن الشاعر خال من الوزن والقافية ولعل القاص أراد أن يوحى للقارىء بأنه مترجم ولعله مترجم بالفعل وهو منقول من أوراق البردى .

\*\*\*

## المرحلة الثالثة : الرواية الحديثة

« القاهرة الجديدة - خان الخليلي - زقاق المدق » .

تبدأ رواية القاهرة الجديدة بحلقة من الشباب الجامعي يتحدثون فيما بينهم عن المبادئ ثم ينتقى المؤلف أحدهم ويروى حكاياته ويعود بين فينة وفينة الى ذكر الحلقة حتى اذا تمت القصة اختتم روايته بتلك الحلقة من الشباب ما عدا « أحدهم » .

وتبدأ رواية خان الخليلي بوجود حلقة من الرجال مختلفي المشارب والطباع تجمعهم مقهى « الزهرة » ثم لا يلبث أن يضم اليهم زميل جديد وتروى الرواية حكاية هذا الزميل وتجمعه بهم بين فترة وفترة حتى اذا انتهت القصة اجتمعت حلقة الزملاء كماداتها وتقدم أحمد عاكف مودعا اياهم .

وتبدأ رواية زقاق المدق بصفة الزقاق والتحدث عن أبنائه جميعهم ثم تنمو الرواية كمجموعة أقاصيص حتى اذا انتهت حكايات الجميع عاد المؤلف يصف الزقاق من جديد كما وصفه من قبل .

فهذه المقدمة أو البداية التي تتغلغل داخل القصة ثم تختم الرواية يمكن اعتبارها نوعا من التطويق الفني أو الاطار الذي يحيط بالصورة العامة .

والقاهرة الجديدة كحكاية تتناول محبوب عبد الدائم وهو تلميذ جامعي في السنة الأخيرة عجز والده عن مساعدته المالية فتحمل ضنك الميش من أجل انهاه عامة وقد أنهاه بنجاح ثم بحث عن وظيفة فلم يجدها . . وقد حل المؤلف الازمة بأن جعله يقبل زواجا مفروضا عليه ليوفر للمدير دائرته لذاته ومتعه ويستمر مبادله بأسمه وعلى حساب شرفه ولكن هذه الحالة لم تدم طويلا بل افتضح أمرها .

وخان الخليلي كحكاية تتناول انتقال أسرة عاكف تحت ضغط الفارات الجوية الى محلة خان الخليلي وهي مكونة من أحمد ورشدي ابني عاكف ودولت . . ويتعرف أحمد على فتاة جيرانه ويغازلها من النافذة وحين عودة رشدي من المدينة التي كان موظفا فيها وهو أجل منه وأنصر شبابا يتحول الحب اليه وعلى أبواب الزواج يصاب بمرض السيل فيموت وهكذا تحل الازمة وتفاذر العائلة منزلها في خان الخليلي .

ومن هذا يتضح ان نجيبا في هذه المرحلة اعتمد البساطة في اختيار الحكاية ولكنه توخى أن يستخرج من هذه الحكاية البسيطة كل غناها وكل عطائها .

وإذا كان القاص وصافا ماهرا في رواياته التاريخية فإنه لم يفقد هذه الميزة في رواياته الحديثة ولكنه انصرف في جانب كبير في أوصافه الى التحليل النفسي . . وأبدع في تحليلاته .

ومن هذه القطع التحليلية :

في رواية القاهرة الجديدة :

تحليل شخصية مأمون رضوان ص ١١ - ص ١٥ .

تحليل شخصية أحسان شعاعته ص ٢٠ - ص ٢٢ .

تحليل شخصية علي طه ص ٢٢ - ٢٤ .

تحليل شخصية معجوب عبد الدائم ص ٢٤ - ص ٢٧ ٠٠٠ الخ .

وفي رواية خان الخليلي :

تحليل شخصية أحمد عاكف ص ١٤ - ص ٢٤ .

تحليل شخصية نوال كمال ص ١٣٦ - ص ١٤٣ ٠٠ الخ .

وفي رواية زقاق المدق :

تحليل شخصية حميدة ص ٥٠ - ص ٥٤ .

تحليل شخصية كرشه ص ٥٨ - ص ٦١ .

تحليل شخصية زيطه ص ٧٠ - ص ٧٨ .

تحليل شخصية سليم علوان ص ٧٩ - ص ٨٩ ٠٠٠ الخ .

وفيما يلي فقرات من أحد تحليلاته في رواية القاهرة الجديدة حول شخصية مأمون رضوان :

أنه لم يخل من تعصب وحدة بل كانت تعتريه لحظات قسوة جنونية تنضب فيها خصوبة نفسه فينطلق كلسان من لهب يلقف ما يلقاه ويلتهم ما يتصدى له فيضاعف العمل ان كان يعمل أو يستغرق في العبادة ان كان يعبد وفي تلك الحياة البسيطة لم يجد الفتى سبيلا الى تحقيق ذاته الا في العمل فبز الأقربان جميعا . . صار التفوق من أحلامه العليا كالاسلام والعروبة والفضيلة ولم يسمح لمخلوق أن يدنيه في تفوقه .

وظل الشباب على ولائه للتفوق وأن خافه ومقته في أحيان كثيرة . . أجل كان يخاف ذلك الشعور بالتعالى والتفوق ويستعبد بالله من شره لكنه عجز عن تهره ولذلك لم يرمق عظيميا بعين الإعجاب الحق وأعلن في صراحته يوم افتتح الملك الجامعة - استهانت به برجال الدولة الذين حضروا الاحتفال .



تحدى بإيمانه العلم والفلسفة جميعا وجعلهما من ذرائعه ومقراته  
وسره أيضا سرور أن يجد أعلام الفلاسفة في ظل الله دائما : أفلاطون ،  
وديكرات وبسكال ، وبرجسون ... الخ \* ( ص ١١ ) \*

واحتفظ الحوار بجميع صفاته المثار إليها في الروايات الفرعونية  
ولكن بعض نماذج هذا الحوار الجديد استغلت أسلوب الفلز واستعملت  
السجع .. كقوله في رواية خان الخليل :

- اليك هواية لطيفة لن تقتضيك جهدا \*

- ما عسى أن تكون ؟

- أما تعرفها ؟ حزر \*

- لا علم لي بها يا معلم \*

- يدعونها تسلية رمضان وفرحة الزمان \*

- فما اسمها ؟

- في الأصل من التراب ولكن مرعاها فوق السحاب \*

- عجبا ..

- وإردھا أما في الليمان أو على كرسى السلطان .. الخ ..

ومن مظاهر الفن القصصي ولا سيما في زقاق الملوك ما يمكن تسميته  
« بالتكديس » حيث يحاول القاص أن يجمع حوادث وأشخاصا عدة في  
مساحة روائية خفيفة .. ومثاله ما يلي :

« .. وأرادت كماداتها أن تتسلى بالكلام فراحت ترحب بالضيفة  
وتتطلب في الثناء عليها وتروي لها تنفا من أنباء الزقاق والأحياء المجاورة ..

أما علمت بفضيحة المعلم كرشة الجديدة ؟ وهي كسابقاتها وقد  
اتصل الخير بزوجه فتعاركت معه ومزقت جيبته \*

وحسنية الفرانة ضربت زوجها جسده أمس حتى بض الدم من جبينه ..

والسيد رضوان الحسيني الطبيب الورع زجر زوجته زجرا شديدا  
لماذا يعاملها هذه المعاملة وهو السيد الطبيب ان لم تكن شريرة خبيثة !

والدكتور بوشى احتك بفتاة صغيرة في المخبأ في آخر غارة وضربة  
رجل محترم \*

وكريمة الماوردى تاجر الخشب فرت مع خادمها وابلغ أبوها  
القسم \*

وطابونة الكفراوى تببع عيشا غير مخلوط سرا ٠٠ الخ ، ٠ ( ص ٢٢ الزقاق ) .

فهذه الاخبار الموجزة ذات صلة ببناء شخصيات الزقاق وينمو الرواية وهي تصلح كمناوين لفصول طويلة بمدد تلك الاخبار ولعلها فصول لا تقل أهمية ومتمعة عن الفصول المنجزة ٠٠ ولكن القاص اكتفى بتكديسها بهذه السطور القلائل .

ومن مظاهر الاسلوب فى هذه الروايات الحديثة استخدام الجداول الحسابية والارقام خلال عملية التغيير ٠٠ ومن ذلك مثلا .

« تطلع رشدى الى نوال وجعل يحدث نفسه : شابة صغيرة وجهها ٧٥ على عشرة وجسمها ٦٥ على عشرة سنعلم بعد حين ايسرة هي أم عسيرة وهل تلهو بالحب أم تحلم بخاتم :الخطوبة ؟ » ( خان الخليل ) .

ويصح القول بأن روايات هذه الفترة انما هي أقاصيص متنامية ٠٠ أى أنه رجع الى أقاصيص همس الجنون ونماها وعمل على أن تفتح الجنود الروائية التي أشرنا اليها .

فزقاق المدق أخذ حوادثه الرئيسية واطار الحكاية من أقصوصة « أصلح القبور » تقريبا ٠٠

أما رواية القاهرة الجديدة فهي ذات صلة بقصة « مذكرات شاب » ، فى همس الجنون .

واستطيع أن أقول أن رواية خان الخليل لم تغير شيئا من أقصوصة « حياة للغير » .

\*\*\*

**المرحلة الرابعة : الرواية كحديثه ٠٠ ايضا**

« السراب » ، بداية ونهاية » .

كتب نجيب رواياته السابقة بأسلوب الرواة السردى وكثيرا ما كان ينخل عن السرد ليفسح لشخصه مجال استدعاء خواطرم واستيطان ذواتهم .

واستبدل القاص فى رواية السراب بأسلوب السرد أسلوب الاعتراف إذ جعل بطل الرواية - كامل رؤية لا ظل هو المتحدث من البدء الى النهاية .

وأهم مظهر فنى يرتبط بهذا الأسلوب أنه يقدم النهاية ويفسح  
للقاص مجال الامتزاج مع نفسيات شخوصه فهم يتحدثون من خلاله وعبر  
ذاته .

واعتمد القاص اعتمادا كليا - كما يلوح لى - على تحصيله العلمى فى  
اعداد حبكة الروائية فى هذه الفترة .

فى رواية السراب تناول موضوع عقدة « الكترا » . وخلصتها أن  
الابن ينجذب الى أبيه ويحقد على أمه لأنها تنافسه فيه . . . وهى عكس عقدة  
أوديب حيث ينجذب الابن الى الأم ويحقد على أبيه لأنه ينافسه فيها .

وفى رواية بداية ونهاية تناول موضوع وسيلة الانتاج والنساء  
الفوقى وهى من موضوعات الماركسية البارزة . .

وخلصة هذه الرواية . . حين كان والد الأسرة حيا كانت أخلاق  
الأسرة ومعاملاتها شريفة فاضلة وحين تبدلت وسيلة الانتاج والمنتج  
فأصبحت نفيسة خيالة وحسن تاجر مخدرات « وقتوة قهوة » تبدلت  
بغاهيم العائلة فى الشرف والفضيلة والناس وحين أصبح حسين موظفا  
وحسنين ضابطا وجب أن يتبدل البناء الفوقى أيضا ولكن القاص توقف  
عند هذا الحد وختم قصته وكان الختام منسجما مع نفسيته أكثر من  
انسجامه مع الحكمة .

وقد حاول فى هذه الفترة أن يستفيد من التكنيك فى القصص  
البوليسى وخاصة فى نهاية قصة « السراب » . . وأخذ يطعم بعض نكات  
ابطاله بآيات من القرآن وأحاديث عن الرسول . .

وفى هذه الفترة لاحظ أنه وحد كثيرا من أسماء شخوصه الروائية  
الى درجة تستدعى التساؤل . .

فالابن الأكبر لكامل على هو حسن .

والابن الأوسط . . حسين .

والابن الأصغر حسنين .

وحينما ينتقل حسين الى طنطا يلتقى بباشكاتب اسمه حسان حسان  
يلقب بحسان أس ٣ ويتعرف الى ابنة حسان واسمها احسان .

فكيف نفسر هذه التسمية الموحدة ؟ قد تكون وراءها غاية فنية هى  
تحديد مفهوم طبقة خاصة من طبقات الشعب بواسطة وحدة الاسماء الى  
جانب وحدة الافكار والاخلاق والافعال .

\*\*\*

## المرحلة الخامسة : الثلاثية

• بين القصرين - قصر الشوق - السكرية •

لكي تكون الثلاثية قمة وجب أن تتجمع فيها أهم الظواهر الفنية التي أعطتها حياته الروائية السابقة ككل ٠٠ وهذا هو ما كان •

أخذت الثلاثية من الخطوات السابقة أهم ما فيها ٠٠ أخذت التنوع الموجود في القاعدة فكانت الثلاثية رواية تاريخية نفسية سياسية فكرية إنسانية معا •

وأخذت من المرحلة الفرعونية العرض الكامل لحياة الشخص و الشعب ، واستبقت في المرحلة الثالثة والرابعة اتجاهها الواقعي الهادف •

وكتب القاص أقاصيصه ورواياته مستعينا بكل الأساليب كالسرد والاعتراف والرسائل وليوميات والتأليف المسرحي ٠٠ وفي الثلاثية تتجمع أغلب تلك الأساليب ٠٠ يضاف لذلك أن القارئ بعد أن ينهى الثلاثية يجد نفسه مدفوعا الى المقارنة بين قصيدة شوقي الكافية وبين الثلاثية وتكاد تكون الثلاثية شرحا وافيا وتجسيدا رائعا للظلال التي تلقيها القصيدة •

البطولة المحورية في القصة لعبد الجواد الذي عاش في البداية حياة لاهية فيها من المرح والخمر والأنس ما أطنب القاص في صفته وخاصة في صيد الاناث في دكانه وطريقه وصلات العائلات وغرف الجيران •

وكان عبد الجواد مابرا في مداعبة اخواته وابتكار النوادر والفكاهة ٠٠ وقد أمتاز بصحة وعافية تخاذل أمامها الكأس ولشبق وبقوته وقوة شخصيته أرهب أسرته وفرض عليها حكما قاسيا •

لقد ملك عبد الجواد كل شيء ٠٠ العائلة واللذة والمال والاحترام ولصحة ثم فقدوا كلها قليلا قليلا وأصبح طريح الفراش يرجو معونة زوجته بعد أن كانت ترجو منه ذلك وانعكس الامر فهو قعيد الدار وهي تخرج للزيارة من حين لآخر •

ان المعنى الذي عبر عنه نجيب محفوظ بعبد الجواد ومحمد عفت وإبراهيم الفار وزبيدة وجلييلة وزنوبة والحمازى وبين القصرين وقصر الشوق والشلل والمرض والغازات الجوية وسواها من الألفاظ الروائية عبر عنه أحمد شوقي بقطعة شعرية تبعث في قارئها ما تبعثه الثلاثية •

يقول شوقي :

شيعت احلامي بقلب يساك  
ولمت من طرق الملاح شبكي  
ورجعت ادراج الشباب وورده  
امشى مكانهما على الاشواك  
وبجانبى واه كان خفوقه ...  
لما تلفت جهشة المتباكي  
شاكى السلاح اذا خلا بضلوعه  
فاذا اهيب به فليس بشاك  
قد راعه انى طويت حباتي  
من بعد طول تناول وفكاك  
ويح ابن جنبى كل غاية لفة  
بعد الشلباب عزيزة الادرك  
لم تبق منا يا فؤاد بقية  
للفتوة او فضلة لحراك  
كنا اذا صفقت نستبق الهوى  
ونشد شد العصبة الفتاك  
فى حين تهزنى ما يبعث النافوس فى النساك

وكان يبدأ أقاصيص همس الجنون بداية فكرية ثم أصبحت بداية الروايات الفرعونية ثرية موحية ، وفى رواياته الحديثة استعمل أسلوب التطويق وجميع هذا وارد فى مقدمة الثلاثية وخاصة تعدد ايجاءاتها وكونها جزءا من اطار يطوق الراية .. ويتمثل هذا التطويق فى شخصية «أمينة» .  
منها تنطلق اكثر روافد الرواية وفى احضانها تنتهى أكثر هذه الروافد .

وكانت الحكمة متقنة جيدة فى أقاصيص الهمس ثم ظهرت حبكة تتابع الأجيال فى الرواية الفرعونية .. وفى زقاق الملق سادت الحبكة ذات الخطوط المتوازية .. وقد جسدت الثلاثية هذه النماذج .. الاتقان والايغال والتوازي وتلافى عيوبها السابقة التى كانت تلابسها ، فعيب الايغال فى كفاح طيبة أن القاص مثل لهم يملوك وافراد أما فى الثلاثية فمثل للأجيال بجماعات شعبية ، وعيب المتوازيات فى الزقاق أنها لا يجمع بينها الا مكان السكن أما متوازيات الثلاثية فتخلت عن هذا التنافر واستبدلته بوحدة عائلية متينة الروابط بحيث تبدو المتوازيات أكثر تماسكا .

وكان الوصف فى الروايات التاريخية يعتمد على خيال خصب ووفرة  
فى المفردات ثم أصبح تحليلا نفسيا فى الروايات الحديثة ٠٠ أما فى  
الثلاثية فأصبح التحليل نفسه صورة وصفية وتعمق بحيث صار سبيرا  
لأعماق النفس ٠٠ حتى يمكن أن نسمى كل فصل من فصول الرواية لوحة  
أعدت باتقان واختيرت باتقان ٠٠ واللوحة هى الجزء الاساسى فى تأليف  
الثلاثية وحجم الثلاثية قائم على أساس عدد من اللوحات الى حد ما ٠٠ وكل  
لوحة تنمو فى أعماق اللوحة السابقة فكان كل واحدة مثلث رأسه مركز  
فى منتصف المثلث الذى يسبقه ٠

وبلغ الحوار فى الثلاثية أقصى درجات التكامل ٠٠ وظهرت قيم  
جمالية بلاغية فى الثلاثية منها التجسيد ٠ وإعنى بالتجسيد محاولة تكثيف  
فئات كبيرة من الشعب فى شخصية واحدة أو التعبير عن عصر كامل  
بمجموعة أشخاص أو أن تقتصر الفكرة جسدا آدميا ٠

يضاف الى هذا أن نجيبا عنى عناية جيدة بأن يوازن بين شخصياته  
وأن يقيم نوعا من التناظر والتضاد الذى يدل على أبداع وروعة ٠

## تسلسل الأجيال عند نجيب محفوظ \*

### د • يوسف حسن نوفل \*\*

تأثر نجيب محفوظ (١) هذا الاتجاه ، اتجاه رصد تسلسل الأجيال وتماقبيها وإن لم يحذ حذوه فيما يختص بالأسلوب والبناء القصصى •

فبعد رواية شجرة اليوسى بعامين أصدر نجيب محفوظ رواية خان الخليلي (١٩٤٦) ثم زقاق المدق (١٩٤٧) ثم بداية ونهاية (١٩٤٩) . ثم الثلاثية بين القصرين (١٩٥٦) وقصر الشوق (١٩٥٧) والسكرية (١٩٥٧) وقد أعد لها منذ ١٩٤٥ وبدأ كتابتها منذ ١٩٤٦ حتى ١٩٥٢ ثم قلبه الليل (١٩٧٥) •

### ١- القصة والرواية بين جيل طه حسين وجيل نجيب محفوظ

#### القاهرة : دار النهضة العربية ط ١٩٧٧

(\*) يقول المرحوم (د غنيمي حلال) في كتابه ( النقد الأدبي الحديث ) ص ٥٠٦ و ص ٥٠٧ : « وكذلك في كتابه الأدب المقارن ط ٣ ، ( د ت ) في ص ٢٣٩ - ٢٤٠ »

وقد اتخذ الأستاذ ( نجيب محفوظ « شخصيات بعض قصصه نماذج طبقات وأجيال مصرية متعاقبة • كقصة « خان الخليلي » « زقاق المدق » ، ثم بين القصرين ... إلى أن يقول وأول من لنا هذا المنحى - في التاريخ في قصصه لنماذج طبقات وأجيال متعاقبة هو الكاتب القصصية الفرنسي بلزاك ( ١٧٩٩ - ١٨٥٠ ) ... ثم يذكر أثر الأدب الفرنسي على كتاب أوربا وبريطانيا ، ومن هؤلاء القصصى الانجليزى آرنولد بنت ، وجالزورنى ... إلخ . ( ق ١٠ )

(\*\*) صدر هذا الكتاب في طبعته الثانية عن الهيئة العامة للكتاب بالقاهرة ( ١٩٨٨ ) ولكن بعد حمل عنوانا آخر « الفن القصصى بين جيل طه حسين وجيل نجيب محفوظ » • ( ق ١٠ )

(١) يعرف بذلك في حديث له المجلة - العدد ٧٣ - يناير ١٩٦٣ •

## ١ - ما قبل الثلاثية :

فى مرحلة ما قبل الثورة ، أقلع نجيب محفوظ منذ صدور رواية القاهرة الجديدة ( فضيحة فى القاهرة ) - ١٩٤٥ - عن الرواية التاريخية، وعهد الى رصد تسلسل الأجيال فى الطبقة المتوسطة (٢) المصرية ، وبصدور هذه الرواية تبدو صلتها التمهيدية بهذا اللون الروائى .

### القاهرة الجديدة ( ١٩٤٥ ) :

وتبدو أهمية هذه الرواية فى أنها أولى تجارب الكاتب مع الواقع المعاصر ، وهى فى الوقت نفسه علامة تنبهه المبكر لأهمية الطبقة الوسطى تلك التى قدمت لمصر الشهداء والقادة والطلاب والقدائين والزعماء ، والتى طمح الكثيرون من أبنائها الى الصعود فى السلم الاجتماعى تطلعا الى انتاء طبقي أكثر رفقا وأقوى نفوذا ، وقد اختار لها اسما مناسبيا يتلاءم مع واقع مصر ما بين الحربين (٣) .

فى الرواية نرى دخول الفتاة الجامعة ، ونرى مقدمات الحرب العالمية الثانية ، وازدياد جوع الفقراء ، وغنى الأغنياء - وتبدأ الرواية بحلقة من الشباب الجامعى يتجادلون فيما بينهم عن المبادئ . ثم يختار المؤلف أحدهم ويقص قصته ، ويعود بين العين والآخر الى الحلقة التى بدأ منها حتى اذا ما انتهت الحكاية اختتم روايته بتلك الحلقة من الشباب ما عدا أحدهم .

ويعطينا موقع الشخصيات فى الأحداث أكثر مما يعطينا امر هذه الأحداث . مأمون رضوان (١) ، يتسم بالتدين يعلن عن آرائه الجريئة فى المرأة والمجتمع والقيم العتيقة .

وعلى طه يقتنع بحتمية التطور الاجتماعى الى الاشتراكية ، ومؤمن بالعلم وأحمد بدير يرى أن الصحفى يسمع ولا يتكلم .

محجوب عبد الدايم : قروى فقير ، ينتهى من دراسته الجامعية ، يعجب بديكارت فى قوله : أنا أفكر فأنا موجود ، متفقا معه أن النفس أساس الوجود ، ثم يرى أن نفسه أهم ما فى الوجود وسعادته هى أهم ما يعنيه فلا مكان لمبدأ فى سبيل سعادته وغايته : اللذة والقوة .

(٢) انظر صوفى عبد الله : المرأة فى ثلاثة أجيال عند نجيب محفوظ الهلال يونيو سنة ١٩٦٦ .

(٣) أعيد طرح الرواية فى إصدارات سلسلة الكتاب الذهبى ( نادى القصة ) باسم ( فضيحة فى القاهرة ) .

(١) انظر تعطيل الشخصية بالرواية ١١ - ١٥ .



يقرا رسالة من أبيه ، الذى لم يشك المرض قسط ، يخبره بمرض خطير ألم به ، فى الوقت الذى لم يكن بينه وبين امتحان الليسانس سوى أربعة أشهر فقط ، وخاطب هواجسه ، وتصور لو انقطع عنه ارسال ثلاثة الجنيهات من أبيه الكاتب الصغير بشركة الألبان اليونانية بالقناطر الذى يتقاضى - بعد أن عمل ربع قرن - ثمانية جنيهات شهريا ، وهو يؤمن بحكمة يرددها هي « طظ » ولهذا يتخذ ابليس أسوة له ، ويؤمن بالتمرد ويتبرم بالواقع .

أزاء مرض أبيه ينتقل بأثاثه البسيط من غرفة الى غرفة أقل مستوى تقع فوق سطح احدى العمارات استعدادا لمواجهة نفقات . لشهر بستين قرشا فقط ، وتمنعه كرامته عن مصارحة زملائه بسبب انتقاله ، أو حاجته الى الطعم على الرغم من يقينه أنه لو طلبه من صاحبيه : على طه ، أو مامون رضوان ما رفضاه .

وكعادة أبناء الطبقة المتوسطة فى طموحهم يلجأ الى قريب له يقص عليه قصة أبيه فبا يجد منه الا المواساة ، وحين عبر حديقة « لفيل » عائدا ودلو يقيم علاقة مع تحية الجميلة بنت هذا الثرى ، ود أن يمسك بيده وسيلة الصمود الطبقي ، ويحدد لها موعدا عند الأهرام ويلتقيان ، ويخفى فى محاولة الوصول إليها ، وأدرك أنها لا تؤخذ كما تؤخذ جامعة أعقاب السجائر ، وينظر الى الأهرام ويخاطب نفسه : ان أربعين قرشا تنظر الى ماساتى من فوق الهرم ! ، وود لو يقذف القاهرة بأحجار الأهرام الهائلة .

نال الليسانس ونظر فرأى زملاءه يصلون عن طريق الحب والنسب ، على طه عين بمكتبة الجامعة ، ومامون رضوان بدأ يستمد للسفر فى بعثة دراسية الى السربون بفرنسا ، وأحمد بدير يشتغل بالصحافة ، أما هو فقد عرض عليه سالم الأخشىدى العمل بمجلة النجاة ، وقال له رجب صريح : انس مؤهلاتك ، هل لديك شفيح ؟ أو قريب ؟ أو مصاهرة أحد رجال الدولة ؟

وفكر فى الاعلان عن نفسه وعن استعداده للتضحية بكرامته ، لكن سالم الأخشىدى يلوح له بأن التعيين ميسور لو تنازل لأحد المعروفين عن نصف مرتبه لمدة عامين ، أو دفع لأحدى المطربات الشهيرات مائة جنيه فورا .

وهنا تظهر الى جانب سالم فتاة اسمها (١) احسان شحاته ، وشاب هو على طه (٢) أحاط الثلاثة بمحجوب حتى انتهى الى ما انتهى اليه .

(١) انظر تحليل شخصيتها بالرواية ٢٠ - ٢٢ .

(٢) انظر تحليل شخصيته ص ١٢ - ٢٤ .

احسان صديقة على طه ، زهرة جميلة تقرأ الروايات الرومانسية وتنشأ في أسرة عائلها مقامر بشرف ابنته مقابل المال وأمها من عوالم شارع محمد علي ، وخلفها اخوتها السبعة ، تنسحب فجأة من حياة علي طه ، أما محجوب فيحضر حفل جمعية الضريرات ويجد سالم الاخشيدي يعيد معاملة الطبقة العالية ، ويجده يستعرض أمامه الطرق المؤدية الى العظمة ، الى المال ، فهذا يدير شفته للقمار والحسان والكواكب الحور - وذاك توصل الى وظيفة لامة بشفاعة ما يسمى بالشذوذ الجنسي ، ووجد مصداق ذلك حين رأى الفتاة التي اختيرت ملكة للجمال هي الفتاة التي تردد اسمها قبل الانتخاب ، وهكذا العطاءات ، والتعيينات ، والبورصة ، والألعاب ، ولنياشين ، والانتخابات .

كل هذا هيا محجوب لتلقى ما يرضه عليه سالم الاخشيدي وهو ان يمين سكرتيرا لقاسم بك بهمي في الدرجة الساسة فورا مناب ان يتزوج من فتاة - هي احسان - لها علاقة سابقة وراثة ومستمرة بقاسم بك ، وكانت علي علاقة بعلي طه ، ويقبل ان يشغل الوظيفة التي شغلها من قبل سالم بتوصية خاصة من الوزير ، وان يتزوج الفتاة التي باعت نفسها ، ويقبل ان يكون له « قرنان في الرأس » ولا يجوع ، فالزواج في رايه عادة اجتماعية ، والشرف قيد ، والكذب كلام كالصدق سواء بسواء الا أنه ذو فوائد ، لهذا يقدم زوجته الساقطة لأهريائه على أنها ابنة شحاته بك تاجر الدخان التركي ، وتستمر اللعبة القدرة التي يمارس فيها دور الزوج القواد حتى ينتهي الى الانتحار \* .

ثم كانت روايته خان الخليل في اطار أسرة من الطبقة المتوسطة .

### زقاق الملق (١٩٤٧) (١) :

ارتبطت هذه الرواية بالحرب العالمية الثانية ارتباطا كبيرا ، وانطلقت من موضع التأثير الخطير لتلك الحرب في مصر والمصريين ، وزادت عن

(\*) لا يوجد في سطور الرواية ، أية إشارة واضحة وقاطعة الى انتحار ( محجوب عبد الهام ) ، ولكن في ( ٢٠٧ ) من الرواية يقول المؤلف / الراوي « اغرق محجوب في الكارثة مرة أخرى ، ولكنه لم يستشعر النعم ولا اقر بالخطا .. » الى ان يقول متسائلا « هل يكتشف القدر عن حياة جديدة ، أو لم يبق الا الموت ؟ » وينتهي فصل رقم (٤٥) دون تعديده قاطع بصير محجوب ، ويبدأ الفصل التالي (٤٦) أسفل ( صفحة ٢٠٧ ) حيث نعرف أن مذكرة تركية محجوب قد سحبت وأنه تم نقله الى أسوان - وهو ما يعني أنه قد عاش صدمة التفشيحة وتمثلها وبغيرها ثم صدر الأمر بهد ذلك بنقله الى أسوان .

( ف . ١٠ )

(١) للتطبيق عليها انظر الدكتور فاطمة موسى - الكاتب ص ٩٤ - أكتوبر ١٩٦٨ .  
ومحمد عطا ، قيم وعماير ص ١٠ وما بعدها والدكتور طه حسين : اصلاح ص ١١٩ وما بعدها ، وغال شكرى : المتنى ، وأزمة الجنس .

سابقتهما في الابانة عن هذا التأثير ، وهو أمر ظهر جليا في تتبع تسلسل الأجيال والطبقات كما سترى .

الرواية تنطلق من الزقاق من نقطة صغيرة فيها سمة الخصوصية الى ما هو أعم وأشمل لتنظر نظرة انسانية الى تطور أجيال الطبقة المتوسطة في مصر ، ويبدو الزقاق ممثلا لتشايك الأسرة الانسانية على المستوى الشعبي ومنطلق تمدد مصادرها وخطوط مسلكها في الحياة .

عند منخل قهوة المعلم كرشة نجد عاملا يكب على تركيب مذياع نصف عمر ، ويأتي الشاعر العجوز الذي اعتاد أن يطرب رواد القهوة لعشرين سنة خلت ويطرده المعلم كرشة صائحا :

عرفنا القصص جميعا وحفظناها ولا حاجة بنا الى سردها من جديد ،  
والناس في أيامنا هذه لا يريدون الشعر وطالما طالبوني بالراديو ، وهاهو  
ذا الراديو يركب فدعنا ورزقك على الله . فقال الشاعر في قنوط :

ألم تستمع الأجيال بلا ملل الى هذه القصص من عهد النبي عليه  
الصلاة والسلام ؟

فضرب المعلم كرشة على صندوق الماركات بقوة وصاح به :

قلت لك تغير كل شيء (١) .

وكان هذا ايلانا بانتهاء الاستماع الى أساطير أبي زيد الهلالي وبداية  
الاستماع الى ما يجري في الواقع ، واقع مصر .

أي أن الزقاق - شأنه شأن مصر كلها - يشهد تغيرا في كل شيء ،  
فالشيخ دويش يناجي نفسه :

- آه تغير كل شيء .

السيد سليم علوان صاحب الوكالة الكبيرة بالقورية ترى يعيش  
في الزقاق كواحد من أبنائه ممتازا في وحدته الاجتماعية ، مع عريقته  
الانيقة التي تجرها الخيول ولها جرس يسمة أهل الزقاق ، يقترح عليه  
ابنه الفايز السعي للحصول على البكوية ولكن سبيلها شاق ولم يوافق  
ابنه المعامي عارف الذي قال له :

السياسة حقيقة أن تغرب بيتنا وتلتهم تجارتنا ، مستجد نفسك  
ملتزما بالانفاق على الحزب اصعاف ما تنفق على نفسك واهلك وتجاركتك ،

---

(١) الرواية ٧ - ٨ .

وعسى أن ترشح للبرلمان فتفرق الانتخابات الآفا من أموالك دون جنوى  
لنا لكرسى غير دسومون وهل البرلمان فى بلادنا الا كمرىض بالقلب نهدهه  
السكته فى أية لحظة ثم أى حزب تختار ؟ (١) •

وفى الجانب المقابل يقف الفقر موازيا لحالة الثراء الواضحة فى  
اتسيد سليم وطبقته ، هذا عباس الحلو فقير ، على العكس من السيد  
سليم الثرى ، شاب والآخر عاطفى ، وذلك جنسى ، يتساءل عباس كما  
تساءل محبوب فى القاهرة الجديدة وأحمد عاكف فى حن الخليل : لماذا  
لم اولد غنيا ؟

ويعنى التضاد فى التعلق الذى يضم المغامر والمستسلم والمتصوف  
والشاذ جنسيا وهو المعلم كرشة (٢) ، واندرويس ، والقواد المغرب وهو  
زيفة صانع العاهات ويؤتى هذا التناقض ثماره فى التفاعل بين هذه  
النماذج ثرى الطبقة المتوسطة فى مراحل تطورها الاجتماعى ،  
وهكذا نجد عباس الحلو يتناقض أيضا مع حميدة (٣) التى نشأت ولا  
تعرف لنفسها أبا ، وقد ماتت أمها وكلفتها امرأة خاطبة ، فنشأت شرسة  
شمسوس طموح تريد الفنى السريع فتمشى كل يوم فى الطريق وتلقى  
صاحبات لها يعملن فى بعض المشاغل حتى أسلمها القود فرج ابراهيم -  
الذى رآها بالزرق فتبعها حتى أوقعها فى شباكه - أسلمها الى السقوط  
بداخلها مدرسته التى تفوى الفتيات وتتنجه بهن الى السقوط فى أحضان  
جنود الاحتلال ، وفى غمرة ذلك يسقط حب عباس الحلو - يذهب الى  
معسكرات الانجليز ليعمل ويكد وليعود بعد ذلك فيجدها فى حالة السقوط  
ويعوت فى سبيل الدفاع عنها •

وكان حسين كرشة قد أغراه بالسفر الى « الأورنس » للعسل فى  
معسكرات الانجليز ، فباع دكانه وتواعد وحميده على الزواج بعد العودة ،  
وكان حسين كرشة يرى أن الجيش الانجليزى كنز لا يفنى ، هو كنز  
الحسن البصرى ، ليست هذه الحرب بنقمة كما يقول الجهلاء ، ولكنها  
نعمة النعم ، لقد بعثها ربنا لينتشلنا من وهدة العوز ، على الرحب  
والسعة ، ألف غارة وغارة ما دامت تقذفنا بالذهب ، حقا هزمت إيطاليا  
ولكن ألمانيا باقية ، ووراما اليابان ، وسوف تطول الحرب عشرين  
عاما (١) •

(١) الرواية ٦٥ ، انظر تحليل شخصية السيد سليم ٧٩ - ٨٩ •

(٢) انظر تحليل شخصيته بالرواية ٥٨ - ٦١ •

(٣) انظر تحليل شخصيتها بالرواية ٥٠ - ٥٤ •

· ويعود الى الزقاق بعد أن استغنوا عنه في المعسكرات ليعيش هو وزوجته عائلة على أبيه بعد أن كان يتقاضى ثلاثين قرشا يوميا أثناء عمله بالمعسكرات .

ومن بين شخصيات الزقاق يبدو زيطة كواحد من المنتمين الى الطبقة الشعبية ، مع الطبقة العمالية ويمثلها حسين وعباس ، لتتفاعل الطبقتان: الشعبية المتوسطة في تصوير تسلسل الطبقات ، وزیطة أو الشيطان الأسود وصانع العاهات للشحاذين ، ساكن الخرابة يسيطر على الشحاذين نظير أجر يرمى ويسمونه الأستاذ ، يمشى في غير الفة مع الناس ، قذر الجسم والملبس والروح ، يقضى نهاره في الخرابة القذرة الملحقة بمخبز أما بعض ليله فيقضيه مع تلاميذه الشحاذين .

وقد ذهب النقاد مذاهب شتى في تفسير شخصية حميده وجعلوها رمزا لمصر التي كانت فريسة الاستعمار ، والقواد ابراهيم فرج رمزا للاستعمار ، وزیطة رمز الاثر الحرب العالمية الثانية ماديا ومعنويا .

وفي هذه الرواية يزداد أمر الطبقة الشعبية الى جوار الطبقة المتوسطة وهو أمر يبين عن فهم رلكاتب لطبيعة تحرك الطبقتين فوق أرض واحدة .

### بداية ونهاية (١) ( ١٩٤٩ )

كتب نجيب محفوظ هذه الرواية بين عامي ١٩٤٢ و ١٩٤٣ ، ودارت أحداثها منذ عام ١٩٣٦ الى ما قبيل قيام الحرب العالمية الثانية ، وهي فترة عاصرت الأزمة الاقتصادية العالمية ، وكان المجتمع المصري وقتها حائلا بقضايا الطبقات وخاصة الطبقتين الشعبية والمتوسطة ، ومحاولات كل منهما في الصمود الى الطبقة الأرقى .

---

(١) انظر للتطبيق عليها : كمال يوسف الرسالة الجديدة ص ١٧ - يونيو ١٩٥٦ ومحمود ذهني : الأدب ص ٥٣ - مايو ١٩٥٦ ، ومحمد عطا : ص ١٨ من اعلام الأدب المعاصر وعباس خضر : الرسالة الجديدة ص ١٢ - فبراير ١٩٥٥ ، والدكتور عبد القادر القبط : في الأدب المصري ص ١٠ ، وغالى شكوى المنتهى ، وعبد الجبار البصري : الفكر المعاصر المجلس ١٩٦٨ ص ٣٠ .

بدأت الرواية بموت العائل تاركا معاشا لا يكفي الأسر (٣) ، وتصدى  
الأم لقيادة الأسرة ، وانتهت بموت حسنين الضابط منتحرا مثلما طبقته  
الوسطى التي يمتثل أفرادها في محاولة الصمود .

يمضي أبطال هذه الرواية فيما مضى فيه أبطال الروايات السابقة ،  
فينضمون الى ركب الوطنية أبطالا أو شهداء أو مؤيدين للتوار ، فيترحمون  
على شهداء كليات الآداب والزراعة ودار العلوم ، ويرون في بذل الدماء  
طريقا للتحرر فيصرخ حسنين في أمه أن الأوطان تحيا بموت الأبطال ،  
ويدعو لها حسنين أن تعيش في ظل الاستقلال كما عاشت أُنساء  
الاحتلال .

الأبن الأكبر حسنين يتحمل عبء الأسرة كما صنع أحمد عاكف في  
خان الخليلى ، ويضحي بمستقبله الجامعى من أجل أخيه الأصغر ،  
ويشغل وظيفة بالبكدوريا ولا يتزوج ليتفرغ للانفاق على الأسرة ، ولأن  
أخاه أحب فتاته بهية ، ثم يعود الى حبه بعد ذلك ويبدى إعجابه بكتاب  
قرأه عن الاشتراكية يتضمن بيان عدم تعارضها مع الدين والأسرة .

أما حسنين فهو يمثل أمام زملائه التلاميذ دور الفتى الفنى ، وهو  
الأبن الأصغر المدلل ، يصر على دخول الكلية الحربية ويدخلها وينفق  
عليه أخوته بما فيهم حسن المنحرف ونفيسة الخياطة ثم البهى ، بعد أن  
صار ضابطا ناز على حبه المتمثل فى بهية ، ورفضه ونقض عهده معها ومع  
أبيها . وتطلع الى بنت تنتمى الى طبقة أعلى تلك التى ينتمى اليها أحمد  
يسرى ، ويشور على عطفة نصر الله التى ولد ونشأ فيها فينتقل الى مصر  
الجديدة ، ويشور على أخيه حسن المنحرف فيؤتيه حسن ويطلب منه أن  
يخلع زيه العسكري اذا أصر على أن يغير سلوكه السيء لأن هذا السلوك  
أنفق عليه حتى أنهى تعليمه ، ولم يكن يظن أن الربيع مستقبل من ناحية  
أخته نفيسة التى مارست عمل الخياطة ثم وقعت فى الرذيلة ومارست  
البغاء بعد أن خدعها وخدع حمامتها سليمان ابن عم جابر ، ولم يكن تطلع  
حسن الى كريمة أحمد يسرى تطلع حب أو جنس فحسب بل كان تطلعا  
طبقياً يمثل صراعا داخليا لديه يدفعه الى التخلص من طبقته والارتقاء  
بالانتماء الى طبقة أعلى .

---

(\*) فى رأى الدكتور عبد المحسن طه بدر أن العائل الذى كانت تصرفه الأسرة  
لا يمثل كاتبة بمقاييس عام ١٩٣٥ مستندا الى رأى نجيب محفوظ الذى يشير الى أن دخلا  
قدره ( ٢٨ جنيه ) كان يعد ثروة فى عام ١٩٣٣ ( ص ٤٤ من رواية بداية ونهاية ) .  
« كتاب الرؤية والأداة » ط ١ دار الثقافة ص ٣٦٩ . ( فـ ١ )

أما حسن فقد أولع بالفن ، فن الأستاذ على صبرى ، ومارس مع الفن ( البلطجة ) وعشق المومسات ، ومن هذا الجو الفاسد أخذ يتذكر أسرته ويعطف عليها فى المناسبات . ويرى فى بعده عنهم غنيمة لهم وراحة ، ويمد أخاه حسنين بما يريد من مال ليصبح ضابطا .

نستطيع أن نقول أن ما قبل الثلاثية من روايات تعالج الواقع دهنت لتعاقب الأجيال بها ، ونستطيع القول أيضا أن الثلاثية تمهد الطريق الى ما بعدها من روايات للكاتب (١) ، فاستقلال كل رواية منها استقلال ظاهرى ، كما أن التشابه بين نماذجها البشرية تشابه لوى نابع من مصدر واحد للتجربة الفنية يعتمد على ملاحظة فنية دقيقة للكاتب لأن جوله من اشخاص وأحداث .

### الثلاثية

( بين القصرين ، وقصر الشوق ، والسكرية )

حين شرع نجيب محفوظ بنشر الحلقة الأولى من الجزء الأول من الثلاثية وهو بين القصرين - فلم لها بأنها لا تعتمد على « العلوة » الطويلة بل تعتمد على تسجيل دقيق لواقع حياتنا يوما بعد يوم وساعة بعد ساعة ويعتبر كل فصل فيها صودة مستقلة قائمة بذاتها (٢) .

أى أنه يحرص على التفصيل لأن موضوع تسلسل الأجيال يقتضيه بما فى ذلك من أحداث تاريخية وسياسية ووطنية واغنيات شعبية ، وتصوير لظاهر الجنس واللهو .

وقد حرص الكاتب على مستوى لغوى سديد فى العرض وفى الحوار الملائم لعدد مستويات الشخصيات التى مثلت عصرا بأكمله فى القاهرة .

---

(١) انظر - على سبيل المثال - المستشرق جوميه الذى رأى الثلاثية رواية مفتوحة تحتاج الى أخرى رابعة ( الثلاثية ص ١١٤ ، ١١٥ مكتبة مصر ١٩٥٩ ) ، وانظر الدكتور لويس عوض الذى رأى السمان والغريف رابعة للثلاثية - الأهرام .

(٢) الرسالة الجديدة ص ٣٦ - أكتوبر ١٩٥٥ .

ولا تستقيم النظرة الى أجزاء الثلاثية متفرقة ، فلا يستقيم أن ننظر للأولى على أنها تصور حياة الأب المستبد الماخن « السيد أحمد عبد الجواد » ، ونرى في ( قصر الشوق ) يبدأ الزمن الروائي سنة ١٩٢٤ حتى سنة ١٩٢٧ وفيها نسمع وقع أقدام تطور . يطرا على المجتمع في الثلاثينات من هذا القرن ، حيث تسود السيطرة الرأسمالية كمنافس للسيطرة الاجتماعية ، كما نرى مظاهر التقاء الحضارة الغربية بالتقليد والعقائد كما يبدو في شخصية كمال ، وفي الصفحات الأخيرة من الرواية تسجيل لوفاة سعد زغلول .

وفي ( السكرية ) تبدأ الأحداث منذ سنة ١٩٣٥ حتى سنة ١٩٤٤ ، والسكرية اسم الحارة التي يقع فيها بيت زوج خديجة أمام بوابه المتولى ( باب زويلة ) وفي الرواية نرى الصراع بين اليمين واليسار في ركب الحركة الوطنية والرغبة في النمو الاجتماعي ، وفيها نرى الأحداث الكبرى من توقيع معاهدة ١٩٣٦ مع إنجلترا ، ثم الحرب العالمية الثانية ، ثم انداز ٤ من فبراير سنة ١٩٤٢ .

**وتنهج الثلاثة النهج الواقعي بوجهيه : التقليدي والنقدي ، وإن درج بعضهم على القول برومانسيتهما أو بطبيعتها .**

وحين ننظر الى هذا العمل الفني - في ضوء انتاج نجيب محفوظ . سنجد وثيق الصلة بما سبقه من انتاج مهد له وانتهى اليه ، وذلك يجمعها بين الأحفاد والأجداد ، فالثلاثية تضي في تسلسلها البشري - في ضوء تأثير الزمان والمكان في خمس وخمسين شخصية - من الأجداد الى الآباء الى الأحفاد : رضوان وعبد المنعم وأحمد ، حيث مثل كل منهم اتجاهات شباب الجيل الجديد ، خلال زمن وقوع الحرب العالمية الثانية ، وقد اكتمل نضجهم سنة ١٩٤٠ ، ولتلقى بهم طلبة في الجامعة ينتمون الى حزب الوفد ويمثلون ثلاثة اتجاهات ، فرضوان غير ثوري ووصولي ويتخذ السياسة وسيلة فيتردد على « باشا » يسكن حلوان عساه يحقق عن طريقه مآربا ، وهو - مثل أبيه - ضحية افتراق أمه عن أبيه ، لهذا يعزف عن الزواج ، وعبد المنعم عضو جماعة الإخوان المسلمين ، وأحمد شيوعي يضيق بأراء أمه « البرجوازية » عن الملكية والزواج وعفاف الحريم ، وقرارها باستدعاء الشرطة لطرد ساكن لم يسدد ما عليه من إيجار المنزل ، ويشترك - بعد حصوله على درجة الليسانس - في تحرير مجلة الإنسان الجديد ، ويتعرف بمحررة شابة شيوعية هي سوسن حماد -



وأبوها عامل فى مطبعة - ويدفعها احساسها بالفقر الى اعتناق الماركسية  
وهى لا توافق « أحمد » على الزواج منه لأنه لا ينتمى الى طبقة العمال وإن  
قال لها : إن « انجلز » لم يكن من تلك الطبقة ، كما ترى فى العقليّة  
« البرجوازية » فى أسرته تهديدا لزوجها ، ويتم الزواج حسب مبدأ  
يحدده أحمد بقوله :

الزواج والدفن على سنتن ديننا القديم ، أما الحياة فعل دين ماركس!

وفى آخر الأمر يقبض على الأخوين : عبد المنعم وأحمد - ابنى  
خديجة - لنشاطهما السياسى \*

وقد التحق ابنا خديجة بالجامعة وفيها ترى الطالبات يدرسن مع  
الطلبة ، ونجد أستاذ انجليزيا يقيم حفل شاي فى حديقة « الفيلا » التى  
يسكنها بالمادى لطلبة وطالبات القسم الذى يعمل فيه فإذا ما تذكرنا  
إصرار الأب « السيد أحمد عبد الجواد » على عدم اتمام « نعيمة » ابنته  
لدراستها بعد حصولها على الشهادة الابتدائية - إذا ما تذكرنا ذلك -  
أمكن أن نستحضر شخصية الأب والجد ثم شخصيات الأبناء والأحفاد \*

الجد : السيد أحمد عبد الجواد عائل الأسرة ، يجمع بين الصفات  
المتناقضة فهو يصلى ويؤمن بالله ، ويحضر أولاده على الصلاة ، ويفسق  
رافضا التزويج بأكثر من واحدة ، ويشرب الخمر ، ويميش فى القرن  
المشرين بمقلىة الرجل القديم ، فيقسو على أبنائه وعلى زوجته ، ويعاملها  
معاملة السيد ، وتخطبه هى بهذا اللقب ، وحين يطول غيابها ليلا وتفرغ  
من توهم المغاريت ينهرها حين تخبره بذلك \*

وهو وطنى يعنى بما يجرى سياسيا ووطنيا ويتبرع فى الاكتتاب  
الذى جمعه الوفد لمحركة سياسية ، ويوقع مع الموقعين على توكيل الوفد  
بتمثيل الأمة للمطالبة بالاستقلال التام سنة ١٩١٨ \*

أما الجدة أمينة فهى بنت شيخ من شيوخ الأزهر ، لا تعرف من  
القاهرة الا ما يترأى من نوافذ بيوتها ، وهى تحب سيدنا الحسين ،  
وتؤمن باستشارة المرافين \*

تلك هى الطبقة الأولى من سلسلة الأجيال فى الثلاثية : أب وأم أو  
جد وجدة ، أنموذجان للقديم فى عصر كل شىء فيه يتجه الى التجديد \*

أما الطبقة الثانية فهى طبقة الأبناء ومنها :

### الابن الأكبر « يس » :

وهو أكثر الأبناء نقلا لصفات الوراثة عن أبيه ، فقد ورث عنه يقظة الحس والشهوة المارمة ، بلغ الحادية والعشرين من عمره سنة ١٩١٧ ، ويعمل سكرتير مدرسة بحى النحاسين . يبدو مشغولا بفرائزه ويحس أن المفريت الذى يركبه مولع بالنساء ، يبدأ بالاعتداء على خادمة الأسرة « أم حنفى » وحين يتزوج يمل حياته الزوجية مع زينب ثم يعتدى على خادمتها « نور » ، ويقيم علاقة جنسية مع جارتها « الست مريم » تنتهى الى التزوج من بنتها مريم ، ثم يمل حياته معها فيوطد علاقته « بزوجة » العوادة .

كان أبوه قد طلق أمه تزوج « أمينة » ومضى هو على سنة أبيه فتزوج اثنتين وخانها ، فانتهمت الثانية الى احترام الدعارة . وتزوج بالثالثة .

أما الابنتان : خديجة وعائشة فلم تبلفا من التطور ما بلغه زوجهاها . الثريان المولعان بالموسيقى الشرقية ، وتبدأ حياتهما حين نرى الصغرى عائشة تفوق الكبرى خديجة جمالا وتبلغ من العمر سبعة عشر عاما ، وتتبادل نظرات الحب من خلال النافذة مع أحد ضباط الشرطة ، وتراها أختها وتقف منها موقف الأب الصارم ، فقد ورثت خديجة عن أبيها صلابة الرأى .

أما الابن الثانى فهو « فهمى » الطالب بالحقوق ، مهذب حىي يراجع لأخيه الأصغر « كمال » دروسه فوق سطح المنزل ساعة الغروب وقت صعود بنت الجيران ليتبادلا ما يتاح لهما من مظاهر بث الشوق ، كان سياسيا يؤمن بحزب الوفد واكتشفت الأسرة نشاطه السياسى اذا كان عضوا فى لجنة الطلبة وثار الوالد بالرغم من وطنيته لأنه صنع ذلك دون إذن منه ، ويبدو « فهمى » مثالا للثورة على استبداد أبيه وللثورة الوطنية . وهو على العكس من أخيه « يس » وقد مات فى مظاهرة سنة ١٩١٩ .

أما الابن الأصغر « كمال » فقد ولد سنة ١٩٠٧ تلقى تعليمه بمدرسة خليل أفغا ، ويحصل على البكالوريا سنة ١٩٢٤ ، وحين يرى ذات يوم صورة ملونة لامرأة فيحلم بمشاركتها جلستها ، ويخلق بخياله مسترجما مواقف أخيه « يس » وحكايات أمه عن المغاريت ،

وأصابته الدهشة حين أخبروه فى المدرسة ، أن ضريح الحسين ما هو إلا : رمز فحسب ، إذ كان يحب الحسين حبا جما كما تحبه أمه .

تلقى حب حزب الوفد عن أخيه « فهمى » ، فكير حزب الوفد فى عينيه ، كما كبر « سعد زغلول » ، وحين رأى أحداث الثورة الوطنية فى الشوارع وفى المدرسة تسائل عن التوار هل هم متهورون كما تقول أمه ؟ أم فداثيون كما يقرر أخوه « فهمى » ؟ ورأى الدماء ، وتمثل الموت وأحس به حين استشهد أخوه ، فأحضر عصفورا ميتا وكفنه ووضع فى حفرة فى فناء المنزل ثم كشف التراب عنه بعد مرور أسبوع فشم رائحة مقرزة فسأل أمه هل ما يحدث للعصفور يحدث للميتين من البشر ؟

وحين أقام الانجليز أمام باب منزله وأعطوه الحلوى ليضئ لهم . ثم رحلوا لم يترك رحيلهم لديه إلا أثر اليقظة فأنشأ عند سور السطح معسكرا من المناذيل والأعلام وعيدان الشجر والقباقيب . وكان يشعر بحاجة شديدة الى امرأة وتسائل عن الزواج ، وكانت أسرة آل شedad تسكن جناح الأثنياء من العباسية بينما يسكن هو وأسرته بالجناح الشعبى ، وكانت الأسرة على صلة بأولى الأمر وصادق ابنا لهم هو « حسين » وأحب ابنتهم « عائدة » بينما اتخذته وسيلة استشارة غيرة ابن مستشار ثرى لتتزوج به ، وهى فتاة أنيقة عصرية ، فأدرك الفوارق بين الطبقات ، وأدرك لماذا أجل فؤاد الحمزاوى زواجه حتى ىرقى الى قاض ليتزوج بابنة وزير .

ومن تلك التجربة الاجتماعية انتقل الى تجربة ثقافية وعلمية حيث رأى ثقافته التقليدية القديمة تواجه العلم العصرى والفلسفة الحديثة ، فأدرك أثر العلم وقرأ نظرية « داروين » فى التطور وآمن بها ، ونهى معتقداته فى آخر رواية ( قصر الشوق ) فيشرب الخمر ويلهو ، وفى ( السكرية ) يكتب فصولا فلسفية فى مجلة الفكر ويصادق قبطيا اسمه « رياض » ويكتب عن البراجماتيزم .

### \*\*\*

وقد عرضت الثلاثية « السيد أحمد عبد الجود » رمزا للرباط الأسرى ، وعرضت تسلسل الأجيال لدى المرأة وبه ثورتها وتطورها حتى دخلت الجامعة وشاركت الرجل حياته العملية ، وحرص الكاتب على الموازنة بين المستوى الداخلى والخارجى للشخصية فى ظل التفاعل المضارى بين الشرق والغرب ، وما استحدثت من تقدم علمى ومن نظريات ، وما قام

من حروب وثورات وصراع نتيجة وجود الاحتلال والحكم الملكي وتعدد الأحزاب ، وازدياد حدة الحوار الفكرى بين اليمنيين واليساريين . . . . .

ومن الظواهر التى تؤيد صدق نظرية « نجيب محفوظ » التى تعاقب الأجيال اتفاقه مع معظم كتاب الرواية المصرية فى رصد معركة تلك الأجيال (١) .

وقد ظهر التطلع الطبقي كسمة عامة لدى الأجيال وأفقد بعضهم كثير من تماسكهم بقيمهم (٢) ، وألجأهم الى الانتحار بعد الفشل الى ارتكاب جريمة القتل (٣) ، ولم يكن ذلك عيبا فنيا كما رأى بعض النقاد (٤) ، وقد مثلت الثلاثية ثلاثة أجيال متعاقبة أبطالها : السيد أحمد فكمال فالبيئة فى المرحلة الثالثة من أدبه .

وخضع نظام الأسرة الى حرص على تماسكه غالبا تحت قيادة الأب او قيادة الأم بعد وفاة زوجها ، وتغلغل ذلك بعض النزوع الفردى ، وفى إطار ذلك بدأ التمسك بالدين أكثر من مظاهر الأخاد ، وظهر الجنس كتحقيق واتصل ذلك كله بالمطبقات الاجتماعية المتعددة .

وكان رشدى فى خان الخليل تطورا لحسن فى بداية ونهاية ، وأحمد عاكف تطورا لحسين من حيث الاشارة الى تطوُّر الى التازم النفسى ، وحميدة تطورا لنفيسة فى الاعتراف ، ونجد الوصول فى القاهرة الجديدة فى سالم

---

(١) نحو - على سبيل المثال - التشابه بين السيد سليم علوان صاحب الوكالة التجارية فى زقاق المدق والسيد أحمد صاحب المحلج فى انا الشهاب لأبى حديد ، وتشابه مظاهر الانتخابات فى الرايتين ، والتشابه بين منى المشاوى فى قصة لم تتم لمحمد عبد الحليم عبد الله وسوسن حماد فى الثلاثية . . . . . الخ .

(٢) تأمل حسن ونفيسة فى بداية ونهاية ، ورشدى فى خان الخليل ، وحميدة وفراج وبذيمة فى زقاق المدق . . . . . الخ .

(٣) تأمل حسنين ونفيسة فى بداية ونهاية وعباس الحلو فى زقاق المدق وغيرها .

(٤) مجلة الأدب ص ٥٣ - مايو ٥٦ ، والفكر المعاصر - أغسطس ١٩٦٨ ، يوسف الشارونى فى دراسات فى الأدب العربى المعاصر ص ٦٠ وغيرها .

الأخشيدي ومحبوب ، كما نجد في بداية ونهاية في حسنين ، وفي كل  
نجد القريب أو الصديق الثرى ورغبة الاقتراب منه للتعلم الطبقي .

ونجد وحدة المتاخ النفسى بين كل من محبوب وأحمد عاكف وعباس  
العلو ونونو في روايات : القاهرة الجديدة ، وزقاق الملق ، وخان الخليل .  
وهى وحدة نفسية تنبع من تجربة الفشل .

وقد جمع نجيب محفوظ بين المذهب الواقعى والطبيعى (١) ، اذ أولى  
البيئة عناية واهتم بعوامل الوراثة .

قلب الليل :

الجذ والابن والحفيد ومن يليه :

الراوى ، أو جعفر الراوى ، أو جعفر ابراهيم سيد الراوى ، صاحب  
قضية من قضايا الوقف فى وزارة الأوقاف ، وهو حفيد الراوى الذى أوقف  
ملا ضخما على الحرمين الشريفين ، ومسجد الحسين ، والوقف لا ينول الى  
وارث حتى لو كان حفيده جعفر .

يلتقى جعفر هذا بشخص يعرفه يعمل فى وزارة الأوقاف ، وهذا  
الصديق هو الذى يروى الرواية بوسيلتين فنييتين هما :

ضمير المتكلم ، والحوار للتبادل بينهما (٢) .

وصل الفقر بجعفر حدا جعله ضعيف البصر ، يأوى من فجر كل  
يوم الى ضحى اليوم التالى الى خرابة كانت قصرا لجده الثرى ، وجعله  
يستمتع الى موظف الأوقاف حين عرض عليه فكرة كتابة التماس بصرف

---

(١) الطبيعية Natura Listae ويتزعمها اميل زولا . وهى تطور للواقعية ، ويؤمن  
دعائها بسيطرة الغرائز لا الروح ، ويتصل بهذا المنهج ظهور علم التحليل النفسى عند فرويد  
وأدلر وينج . وعلم النفس التجريبي المعتمد على النتائج الشمية .

(٢) كلمة حوار هنا هى بالمنى للجازى ، ذلك أن صديق البطل - الذى يقوم برواية  
الأحداث - لا بد انه قد بدأ حكايته التى يتوجه بها اليها نحن المتلقين - من حيث تكون قد  
انتهت بالفعل واكتملت كل وقائعها . وهنا يمكننا أن نستعين تعريف الناقدة الهولندية  
دوريت كوهين حول ذلك الموضوع بأنه « الحديث التمثيل والمستعاد » .

( ف - ١ )

Droit Cohen, Trans Parnet Mind

معاش شهرى قدره خمس جنيهات ، بعد أن استبان له استحالة الحصول على شيء من الوقف بحكم القانون ، وهو مع هذا غير مقبل على الفكرة ولا متعجل لها .

ومن لقائهما ينطلقان فى استعراض حياة جعفر - مع عناية بحديث عن الجن والمفاريت - فهو يخبره عن عهد الحلم والاسطورة أى طفولته ، فهو لا يعرف له أباً ولا أمّاً ، فقد مات أبوه فى ريعان الشباب تاركاً إياه فى الخامسة من عمره مع أمه .

ويلج الطفل جعفر وحيد أمه عليها فى الأسئلة عن أبيه وعن أسباب حزنها ، فتوهبه أن أباه فى سفر ، ثم يأتى صباح يوم ليجدها ميتة (١) ، ويسمع لأول مرة عن بيت جده لأبيه فتثور دهشته ويتساءل لماذا أخفت أمه عنه ذلك ؟

كان جده على جانب كبير من الثراء ، وكان يسكن بيتاً أو قصرًا كبيراً يحيط به سور عال ، يقع أمام قبو بيت القاضي ، وقد سأل أمه عن هذا السور ذات يوم فأجابته أنه سجن .

وحين اجتاز حديقة القصر لأول مرة رأى الأشجار لأول مرة أيضاً ، ولم يكن قد رأى إلا شجرة بميدان بيت القاضي ، وشجرة صبار بالترافة ، ودار بينه وبين جده حديث وحوار وتساؤل عن الأسباب التى منعت جده من زيارة بيت أبيه ، قال له جده :

- أتعرف من أكون ؟

- جدى .

- ما معنى ذلك ؟

- أبو أبى .

- مصدق ذلك ؟

• نعم •

• هل تذكر أباك ؟ ... الخ (١) •

ثم لقنه اسمه ، وأوقفه على اسم رسوله ، وعما يحفظ من القرآن ، وأوصاه بالصيام وعدم الكذب •

يصف جعفر حياته الجديدة في بيت جده بأنها حلم يدع خلف عهد الأسطورة عند أمه ، أنساء هذا العهد أمه التي لم يزر قبرها . ولم يكن يعرف أن اسمها سكينه كما أخبرته جارة له • على أن ذلك البهاء كله لم يستحوذ على قلبه ، فلم يكن بالقصر تلبية لحاجات الأطفال ، ولهذا لم يلفت نظره شيء قدر رؤيته حمار البستاني •

ومن المربية العجوز ، بهجة ، عرف الكثير عن مأساة مولده في مناسبات شتى ، وعرف أن جده يعيش في القصر وحده بعد موت جده الطفل ، منذ عشرين عاما ، وبعد موت سبعة أبناء قبلها في طفولتهم وصباحهم أي أن أبا الطفل كان وحيد أبيه ، لذا فقد خاب أمله فيه ، فقاطعه حتى الموت •

كان هذا الجد أزهريا وعالما واجتماعيا ، يجعل قصره موطن لقاء الأدباء والمفكرين ، وإن لم يكتب سوى مادونه من مذكرات وكان آبا. جده من هيئة كبار العلماء بالأزهر ، وكان جده قد علم آباء ونشأ تنشئة دينية فنال العالمية ، وأراد أن يسافر الى أوروبا للسياحة والدراسة فوافق جده بعد اقتناع ثم سافر الأب الى فرنسا وتعلم الفرنسية ، وعاد الى وطنه دون الحصول على مؤهل عال وأعان الجد في إدارة أملاكه ، وكتب أحيانا في الصحف (٢) ، وفي القصر كانت تتردد دلالة لها بنت ، وهما مجيولتا الأصل - كما عرفته بهجة - فتزوج أبوه هذه البنت ومن يومها غضب عليه جده الذي ( لا يعرف بالناس المجهولين ) كما تقول بهجة (٣) ، والذي كان يدبر لتزويجه من كريمة شيخ الأزهر •

وقد بحث جعفر عن مقالات أبيه في الصحف ووجدتها تدور بين الدين من ناحية والعلم والفلسفة من ناحية أخرى ، وقد اعتبرها ، الأمر

---

(١) ص ٢٦ ، ٣٠

(٢) وعمل مترجما في صحيفة العجر ص ٣٨ •

(٣) ص ٥٥ •

الأمر الذى جعله يصف أباه ضمن مجموعة الليبراليين . كما عرف أن أباه عمل مترجما فى صحيفة الفجر ، وكان غضب الجد من الابن لأنه ليس « الهيا » والالهى عنده . ( من يعايش الله فى كل حين ولو كان قاطع طريق ) ، والديوى عنده ( من لا يعايش الله ولو كان من رجال الدين ) (١) .

عهد الجد الى مدرس ليعلم الحفيد مبادئ الدين والفلسفة والحساب ، فتلقى الحفيد منهجا تعليميا يختلف عن المنهج الذى علمه لدى أمه وهو الأسطورى امتدادا لما أسماه أصله المناوئى ، وقد أعجب المدرس بذكائه ، أما هو فقد جمع بين المنهجين . منهج أمه ، ومنهج جده ، وفى أعماقه منهج ثالث هو منهج أبيه .

وقد بدأ جده يدعو الى حضور مجالسه الحافلة برجال العلم والرأى والدين والسياسة الذين يشيدون بأجداده ، مما جعله يفكر فى أبيه وأمّه ، وقد قال له جده : ( يا جعفر أراك جديرا بتجديد شباب شجرتنا المباركة ) ، وأخذ يهيئه لسؤل الأزهر الشريف . وأشعره بالضيق حين يأتى ذكر أبيه ووجد الحفيد حديقة القصر تمتلئ بمن يرددون الأغاني القديسة ، ووجد جده يسمح له بالفناء ، فردد الأغاني الشائعة فى روح ذلك العصر مثل :

أدر ذكر من أهر (٢) .

وعصفورى يا أمه عصفورى (٣) .

ومن فوق شواشى الجبل باسمع نغم بالليل .

عشق البنات البكارى هد منى الحيل .

من فوق شواشى الجبل (٤) .

وأعلا بيدر التم روح الجمال (٥) ، ويأما انت واحشنى وروحي فيك (٦)

وحين رغب فى الخروج قال له جده :

— ( ركب منى الحنطور فى نزهة المساء ) (٧) .

(٢) من ٤٤ .

(٣) من ٤٦ .

(٤) من ٧٩ .

(١) من ٣٨ .

(٢) من ٤٥ .

(٣) من ٤٧ .

(٤) من ٤٥ .



ورفض أن يسمح له باللعب فى الحارة ، لأن الحديقة أجمل منها ، ثم سمح له باللعب خارج القصر تحت رعاية « بهجة » بشرط أن لا يلعبه ذلك عن الصلاة ، وفى اللعب تعرف على الطفل « محمد شكرون » ، وهو ابن سواق سوارس ، وهو - مع عرجه - خفيف سريع الجرى والوثب ، يقصد جعفر فى شراء الملبس الأحمر والسوييا لأنه غنى ، وكان محمد يفتنى بصوت جميل ، ويتطلع أن يكون مطربا ، ومن صداقتهما الطفلة دعاه ليستمع - فى قصر جده - الى الفناء ، وذات ليلة ظهرت مواهب شكرون فى الفناء ، فرعاه الجد ، وتعلم على يد الشيخ طاهر البندقى الصوفى الملحن ، فكان جعفر - كما يقول - البواب الذى فتح باب النجاح لشكرون ، أما جعفر فاخذ يحلم بأن يرث الثروة وشخصية الجد .

تفوق جعفر فى دراسته الأزهرية ، وتوقع له أساتذته مستقبلا باهرا ، ومع سعادته بالحياة الجديدة كان يشعر بالتعاسة يقول : ( كانت تمر بى ساعات سوداوية تتسلل الى من مكانها فتغير مذاق الحياة ، وتفشانى سحب الذكريات السود فأفكر بحياة النفى التى عاناها أبى ومأسة أمى ذات التاريخ الغامض المجهول ، وعند ذاك يثور غضبى على جدى وأحاسبه فى الخيال حسابا عسيرا ) (١) .

وكان يفتنى بهوميه لصديقه محمد شكرون الذى يشق طريقه وسط اصحاب عروش الطرب ، وكان يعود من ساعات هوميه السوداء تلك الى الصفاء ، وبلدت أزمته الحقيقية تتجلى له ، وهى أزمة الجنس (٢) ، وتردده فى مراحته بين القداسة والفريضة ، وكان فى القصر ثلاث نساء الى جانب بهجة المربية المجوز ، وكن فى الحلقة الخامسة من أعمارهن . وكان عليه أن يناضل بين ضميره وغريزته ، وكان هذا النضال لا يكف ، وهو يتغلب على الاغراء بقوة اصرا ، وحين لمحت بهجة ذلك أوصسته الا يتطلع الى واحدة من نساء القصر ، وأوحت اليه أن يختار زوجة عن طريق جده ، وكان محمد شكرون على علم بأزمته ، فأراد أن يتقدم ليخفف أثقاليها عن كاهله ، فعرض عليه التردد على بيوت العوام لكنه رفض .

ومع ملاحظته لدور الجنس فى حياة أبويه ، ومعاناته فى حاضره ، وكان يصوم شهور : رجب ، وشعبان ، ورمضان من كل عام ، أى أنه

يجمع بين الطرفين : التدين والاستقامة من ناحية ، والرغبة فى اشباع غريزته الجنسية من ناحية أخرى ، ووسط دوامة هذا التصارع كان يمشى ذات يوم فى أطراف الدراسة ( وهى تمثل آنذاك أطراف القاهرة قبل أن تنتشر مباني المقطم ، ومدينة نصر وغيرها ) وكان معه شكرون أيضا ، فرأى عجيرة ترعى الغنم والماعز مع أمها ، فجن بها وانقلب الى شخص مغامر يقبل التحديات ، ويقتحمها ، فأصر على متابعتها ليعرف مكانها غير عابئ بتحذير شكرون وتوصيته إياه أن يرعى العمامة التى فوق رأسه ، فسار وراء القافلة ، والبنت متتبهة الى متابعتها واخترق الركب النحاسين ، فالحسين ، فالعباسية ، فالوايلية حتى بلغت القافلة عشش الترجمان ، ودخلها مع تقلص شماع الشمس ، فقال جعفر من عالم الوجدانى البعيد :

— ( لقد ودعتنى بنظرة حية قبل اختفائها ) (١) وعاد ومعه شكرون وظلا ساهرين حتى منتصف الليل ، ولم يابه بتحذيرات شكرون ونصائحه ، وظل يرمقها كل يوم عند مشارف الدراسة ، وهو يقرأ المنطق ، بينما ترى الشاة والماعز والجدى ، وهى جالسة بجوار أمها تغزلان ، مع ملاحظة أن هذا المكان لم يكن يمر به الا المتشردون وهم راجعون الى المقطم فى ذلك الحين ، وكانت القافلة كلما مضت فى المساء تترك فى قلبه كآبة وفراغا ، فيذهب الى الجامع ليصل المغرب ويحضر درس المنطق .

وذاث يوم أخفى كوبا ليطلب لبنا فهرولت نحوه الفتاة الفجرية ، واسمها « مروانة » لتقدمه اليه ، وتقول له : هنيئا .

وقد سمع بذلك كثيرا ، وربط كوب اللبن بينهما ، ولمس أناملها وهو يتناول الكوب ، وصارحها بحبه ، وحين رأى اللعشة فى عيني محدثة قالت له :

( لكى تعيش تجربتى تصور أنك فقدت الذاكرة فجأة ، وأنك أصبحت شخصا جديدا ) (٢) .

• واستدعاه جده ليخبره أنه رأى حلما فلا شأن له به ، لكنه من هذا الحلم عقد العزم على تزويجه ، وذهل جعفر وصمت ، وأخبره أنه سيختار له ، وعاد الى حجرته هائجا لا يغمض له جفن •

ورمى - بينه وبين نفسه - جده بالتسلط والتهر ، ونشب حوار بينهما في حلم يقظة تخيل فيه جده محاورا :

- جدى •• انى أرفض •

- ترفض نعمتى •

- أرفض التهر •

- ولو كان منى •

- ولو كان •

- أنت عاق ••• الخ (١) •

وحين قص على صديقه شكرون قصة مواجهة جده دهش وحاور وعرض عليه فكرة التوفيق بين دراسته ورضاء جده ، وجبه الجنونى لرفض لأنها - فى رأيه - ( أشياء متنافرة جدا ، وقد اخترت ) ( ٢ ) •

أى اختار هجر البيت والأزهر ، وأوصى شكرون أن يختبر حب مروانة ورأيها فى الزواج ، وفكر أن يعمل مدرسا للغة العربية والدين فى مدرسة أهلية فوجد ذلك متنافرا مع الوضع الجديد ، وقرر أن ينشئ جوقه لانشاد التواشيح النبوية ، ثم قرر أن يسبق ذلك بعمل تمهيدى فى « تخت » شكرون وفسر اندفاعه العاطفى والجنسى هذا بأنه انطلاقة ملائكية لا كبت ورامها •

عرض شكرون فكرة الزواج فوعدت الأم باستشارة قريب بعشش الترجمان ، ودخل جعفر وصديقه هذه العشش كأول غريبين لا يتعرضان للموت ، فتوقفت عادات القوم هناك لحظات ، توقف من يدرّب القروء ، ويجز الأغنام ، ويزن المخدرات ، ويجلى الأدوات المسروقة ، ويدق الطبول ، وهتف الغلمان بالشيوخ جعفر ساخرين : شد العمة شد •••

وتزوج جعفر مروانة على صداق قدره عشرة جنيهات وبلا جهاز .  
وكان الجلد قد علم بمقدمات الأمر ، فما كاد يصارحه حتى أخبره ؟ ؟  
علمه ، وحين اختلعا بات محتوما عليه أن يغادر البيت الى الأبد ، ودعته  
المربية بهجة وداعا حارا ، وغادر البيت بعد أربعة عشر عاما قضاها فيه .

أقام مع مروانة فى شقة بالخرنفس ، وزالت بهجة اللون النحاسى  
التي سحرته ، بفعل الاستحمام والنظافة . وشعر منذ اللحظة الأولى أنه  
أمام أنثى قوية ، وأحس بضعفه إزاءها ، وعرف عنه أصحابه ذلك فلقبوه  
ساخرين الرجل السعيد ، والرجل الضعيف السعيد ، وحذروه من سوء  
العواقب ووصفوا له « الوصفات » المختلفة .

أما زملاء الفناء فقد نادوه ساخرين أيضا بحفيد الراوى !! ، وكان  
قد عمل بهذا الوسط منذ شهر العسل ، وفى أسبوع واحد من عمله  
عرف شرب النبيذ ، والمنزول ، وصفحه أحد السكارى بقوله :  
— يخلق من طهر العالم قاسد .

وبدا يشعر أنه لم يوفق فى اختيار الزوجة والمهنة . فزوجته غير  
حريصة على نظافة ونظام المنزل ، تجره من يده لتزور أمها وقريبها بعشش  
الترجمان ليهازأ به قريبها ويتمنى أن يجرى ابنه قاتلا لا مجرد لص كغيره  
من اللصوص ويقول له بأنه جده الحق ، وليس الراوى ، لأنه وجد هذه  
المرأة كما يقول : ( التى تمتص قذائف غرائذك الشريرة ) .

بدأ يعمل من الفجر الى الفجر ، وتأوه : أى عبودية ! ، ومرت الأيام  
لتأتى — كما يقول — أيام الجفاف والجفاء والوحشية ، لتتمرد عليه مروانة  
وتتشب الخلافات والمعارك بينهما ويهدثهما الارتباط بالأولاد حيناً ودراعى  
الغريزة حيناً ، وزالت عواطفه المهووسة إزاءها ، وفى إحدى مرات القضب  
رفضت الصلح ورغبت فى الذهاب الى أهلها ، ومعها الأولاد لأنه ليس  
كفئا لأن يرعاهم ، وعاد ذات يوم ليجد البيت خاليا منها ومنهم ، وحين  
ذهب الى هناك قوبل بالرفض والإستهزاء والإهانة والتهديد فى معسكر  
عناه الاجرام ، فانضمت ذكريات الأم والأب لتنبأ مرحلة من حياته  
إذا نادى بيده مرحلة أخرى تختلف فيها التجربة .

تعرّف جعفر - عن طريق عمله في « تخت » شكرون - بسيدة سيدات المجتمع اسمها هدى صديق ، وهي أرملة غنية ، وكحايّا ، وتزوجها وقد حاول شكرون بهذا الحث الجديد أن يستميل قلب الجد فلم ينجح ، هو فقد وازن بين عبقرية الجسد عند مروانة ، وسيطرة القلب على الجسد عند هدى ، وقد دفعته هدى الى الدراسة وما زالت به حتى نال شهادة الحقوق ومكنته من افتتاح مكتب المحاماة صار مكانا تصطرع فيه أفكار الليبرالية والاشتراكية والشيوعية والقوضوية والدينية ، والفاشستية ، فنزع الى عقله يسترشده ، وفي تلك الأثناء ظهرت شخصية تعد أقوى الشخصيات المحيطة به وهو الأستاذ سعد بكير ، ودارت بينهما المناقشات واختلافات الرأي أهمها وأطولها مناقشات سياسية ومذهبية استغرقت عدة صفحات (١) .

كانت زوجته هدى ليبرالية تؤمن بالنظام الانجليزى (٢) ، أما هو فبانتماؤه الى الراوى احس بانتماؤه الى الطبقة الاقطاعية فاتفق مع المنادين بحكم الصفوة واعتبر الشيوعيين والاشتراكيين أعداءه ، ويذهب في الخيال مذهباً يعتقد وجه شبه بينه وبين الرسول محمد صلى الله عليه وسلم في موت الأب عنه وكذا الأم ، والهجرة مع فارق ما بين الهجرتين ، أما الأستاذ سعد فقد أوصاه المادية الجدلية والمادية التاريخية وكان سعد ماركسياً .

ومن ذلك كله فكر أن يتقدم بالمناداة يذهب يقوم على ثلاثة أسس هي : الأساس الفلسفى المتروك لاجتهاد المريدين بين المادية والروحية والصوفية ، والأساس الاجتماعى الشيوعى فى جوهره ( من كل على طاقته ولكل على قدر حاجته ) (٣) ، أما أسلوب الحكم فديمقراطى تتعدد فيه الأحزاب ، وتفصل السلطات ، يقول :

( وبصفة عامة يمكن أن نقول ان نظامى هو الوريث الشرعى للاسلام ، والثورة الفرنسية والثورة الشيوعية ) (٤) .

- 
- (١) من ص ١٢١ الى ١٢٩ .
  - (٢) ص ١٢٥ .
  - (٣) ص ١٢١ .
  - (٤) ص ١٢٣ .

وحين عرض فكرة انشاء جمعية أو هيئة أو حزب على الأستاذ سعد  
لقى منه الاستخفاف ، أما زوجته فقد أصابها جزع ونهته الى أن الشيوعية  
- التي تكرهها - جريمة في قانون البلاد •

وكان الاختلاف في الرأي مع سعد طريقا الى تغير النظرة والعاطفة  
بينهما أضيف الى ذلك ما قام به شكرون من بث الشكوك في قلب جعفر  
نحو سعد ومدى اهتمام هدى به وإعجابها بذكائه ، وكان سعد في الثلاثين  
من عمره وهدى في الخمسين ، وكانت علاقته بهدى قد هدأت واتخذت  
مستوى لا يزيده عن مستوى الصداقة ، واحتدام النقاش ذات يوم في  
مكتبه بينه وبين سعد قتلته ، ليسجن ، ثم يخرج من السجن بعد قضاء  
المدة لبحث عن أولاده من مروانة فيخبرونه أنها اما ذهبت الى ليبيا أو  
الواحات ، وبقي معه القليل من ارثه من هدى ، فذهب الى قصر جده  
فوجده خرابة اثر ضربة في غارة ، فآوى الى الخرابة من الفجر حتى  
الضحى من كل يوم ، ولهذا فانه تمسكا بعراقة الأصل يرفض للمرة  
الثانية فكرة تقديم التماس بصرف معاش ، وكان قد رفض ذلك أثناء  
سرد قصته •

وقد يلحظ باحث الرواية عند نجيب محفوظ وحدة الملامح في  
شخصياته الروائية ، بشكل قد يشبه التكرار ، فهذا جعفر الراوى يحمل  
ملامح من زينة صانع العاهات في ذقاق اللق الذي اتخذ خرابة مأوى له ،  
وعشق الجنس ، وإن كان جعفر يمثل مرحلة حضارية أرقى مما يمثلها  
زينة ، كما يحمل ملامح من عمر بطل الشحاذ ، فكلاهما رجل قانون ،  
وكلاهما كان يجلس على عرش ثروة ضخمة وكلاهما صاحب عقل مفكر  
وذلك وقاد ، وكلاهما غاص في أعماق التجربة الجنسية بحثا عن جديد ،  
كما يحمل ملامح من صابر الرحيمي بطل الطريق الباحث عن أبيه ، وعن  
سر موته ، والجامع بين الجنس والقتل •

يقول جعفر عن جده :

( وذلك ما يجعل من جدى لغزا فى نظرى ، شسخصيته توحى  
بالساحة والرحمة والعذرية ، ولكنه ينقلب بالفضب شيطانا أو حجرا  
صلدا ) (١) .

كما يجمع اطار الماساوى بين هؤلاء الأبطال ، وقد يدفع ملمح  
التكرار هنا ميل نجيب الى معالجة تسلسل الأجيال والطبقات فى الرواية  
على نحو يشمل أعماله كلها ولا يقف عند عمل واحد أو عملين ، وتبدو  
النظرة الى تسلسل الأجيال فى النظرة الى الجد والأب والحفيد ، فالجد  
يتحدث عن شجرة الأسرة ، وعن مثالياته ومواقفه ازاء الأب والحفيد ،  
وازاء طبقته الاقطاعية ونرى مناهج تكوين جعفر المتمثلة فى منهج جده ،  
حيث الحلم ، ومنهج أمة حيث الأسطورة ، ومنهج أبيه حيث الغموض  
والابهام ، ونرى ملامح البيئات التى عاشها فى حضن أمه ، ورعاية جده ،  
وعشيق مروانة ، وحب جدى لنرى دور العلاقات الاجتماعية ، وعوامل  
البيئة وآثارها فى صنع الجيل ، ودور عوامل الوراثة فى الفرد والطبقة  
والجيل ، وفى ذلك كله يظل الجنس كعامل أساسى يتيح له نجيب محفوظ  
دائما مكانة مرموقة فى تكوين الفرد ، وفى نشأة العلاقات وسير الحياة ،  
فالحب عند جعفر شىء جوهري منذ طفولته والجنس لم يكن عنصرا طائغيا  
فى حياته وإن لعب دورا حاسما فى حينه .

ويتصل بمنهج نجيب محفوظ فى رصد تسلسل الأجيال ما ينبو  
فى رواياته وما يمكن أن نسميه الوحدة ، وحدة المناخ الفكرى أو العقلى ،  
والسياسى ، والاجتماعى ، والاقتصادى ، والدينى فهو يدور حول الإيمان  
والإلحاد ، واليمين واليسار ، ووحدة السمات الأسطورية ومنها الحديث عن  
الجن والعفاريت ورؤيتهم وسماع اصواتهم فى اطار بيئة شعبية تتبنى -  
غالبا - الى القاهرة القديمة المتمثلة فى احياء : الجمالية ، والحسين ،  
وخان الخليل ، والدراسة ، والنخسين ، والعباسية ، وعشش  
الترجمان . . الخ . وهذا ما حرص عليه فلم يخرج عن القاهرة فى رواياته  
الا قليلا حيث ذهب الى الاسكندرية ورأس البر .

هذا جعفر يحكى لنا كيف رأى عفريتاً بينما كان يلعب الليون فى  
سينية القل على حافة النافذة ، فقد رأى رأس كائن يتطلع اليه من موضع  
فى مستوى النافذة من الطريق ، وعيناه تضيئان فى الظلام وقدماه  
منفرستان فى الأرض فتراجع صارخاً (١) .

وقد أعجب جعفر بالجن وشعر بعجزه عن أن يكون عفريتاً ، وهو  
يخبر جده أنه يحفظ سورة قل هو الله أحد ( لفائدتها فى اخضاع الجن )  
الذين يقيمون فى كرار بيته ، ويملئون حى مرجوش ليلاً ورأهم كثيراً (٢) .  
وفى اطار هذه الرحلة (٣) - التى تسهم فى رصد تسلسل الأجيال -  
تصوير معارك الفتوات ، وتصوير الشعاذين والمجاذيب ، وبيوت العوالم ،  
وذكر نصوص من الغناء القديم .

وقد حملت هذه الرواية سمات قوة وسمات ضعف ، ومن سمات  
القوة ، ما يتسم به الانتاج الراهن لتجيب محفوظ من الميل الى التركيز  
فى الصياغة وفى خلق الأحداث حتى يصعب تلخيص بعض أعماله أحياناً ،  
ولقد تجل هذا التركيز الاسلوبى فى طريقة ، وفى الحوار وقد امتزج ذلك  
لديه بمحاولته كتابة القصة الحوارية كما صرح فى بعض أحاديثه ، كما  
ارتبط بمحاولة الجمع بين خصائص الرواية والقصة القصيرة منذ مرامار ،  
فالأرياء ، فالكرنك ، الحكايات حاروتنا ، فقلب الليل .

ومن سمات الضعف فى هذه الرواية ما لاح من رقابة السرد رغم  
لجوه الى حيلة فنية واضح اصطناعها حيث يتغل من مقابلة بطل الرواية  
لراويها مدخلاً لبديتها وختمها وكولا المزاوجة بين السرد والحوار لضعف  
العمل الفنى ، وقد لجأ فيها الى الاعتماد على ضمير المتكلم على غير عادته (٤) .

---

(١) ص ٢٢ .

(٢) ص ٣٣ .

(٣) من ذلك اهتمامه بالأغاني المصرية القديمة انظر ص ٤٤ ، ٤٥ ، ٤٦ ، ٤٧ .

(٤) ضمير المتكلم لم يبرز فجأة فى رواية ( قلب الليل ) ولكنه أسلوب قديم لدى  
نجيب محفوظ ويمكن العودة الى أعماله السابقة ( اللس والكلاب والفصاد ... الخ ) .

( ف . ١ )



ومن سمات الضعف أيضا سرعة تقديم حل يملأ فراغ حياة جعفر بعد تجربته مع مروانة بغلق شخصية هدى دون تمهيد يسبق هذا الحدث .

ومن سمات الضعف أيضا ما يتصل بمناقشة القضايا الفكرية - وهو جانب تفوق فني تنسم به أعماله - وفي هذه الرواية اتفقت المناقشة شكل المقال الفلسفي أو السياسي ، أو شكل المناظرة ، وبعثت عن الاطار الروائي وزاد من ذلك طولها والعمق .

وفي ( قلب الليل ) نجد ايمان الكاتب بأهمية المور الذي تلعبه الغريزة الجنسية ، فهذا قريب « مروانة » يذكر لجعفر أنه جده لأنه وهبه امرأة يتجه اليها بفرائزه . كما يبدو ايمانه بأثر البيئة (١) .

---

(١) انظر آراء هيبوليت تين ( ١٨٢٨ - ١٨٦٢ ) في أثر البيئة : الدكتور ابراهيم عبد الرحمن : دراسات مقارنة - مكتبة الشباب ١٩٧٤ ، والدكتور غنيمي هلال : الأدب للقارن ص ٥٥ وما بعدها .



## الفصل الرابع



## ● التأثيرية



## ميرامار ٠٠ تراجيديا السقوط والضياح

### صبرى حافظ

إذا كان ثمة إجماع على أن نجيب محفوظ قد بدأ (بأولاد حارتنا) مرحلة روائية جديدة تبلورت ملامح ميلادها عبر (اللس والكلاب) و (السمان والخريف) ثم تأكدت هذه الملامح وعمقت على الصعيدين الفنى والفكرى فى (الطريق) و (الشحاذ) و (ثرثرة فوق النيل) ٠٠ فأننى أستطيع القول بأن روايته الأخيرة (ميرامار) تمثل انعطافا بارزا فى هذه المرحلة الروائية ٠ أو تعد - بصورة أخرى - بداية لمرحلة روائية جديدة ٠٠ وذلك لسببين رئيسيين ٠٠ أولهما أن نجيبا قد فرغ من رواياته الثلاث السابقة - (الطريق) و (الشحاذ) و (ثرثرة فوق النيل) - من معالجته الروائية لمسألة الوجود الفردى بشتى تنوعاتها وبكل الهموم التى تطرحها ٠ مؤكدا عبر هذه الروايات الثلاث بأن الإنسان محكوم عليه أو يعيش هذه الحياة برغم عدم توافقها مع أغلب أحلامه وإمانيه ٠ وبرغم فشله خلال بحثه الطويل فى المتور على مطلق يهبة الصحرية والكرامة والسلام (الطريق) أو يمنحه اليقين والحقيقة عبر لحظة الخلق الثلاثة بسر أسرار الوجود (الشحاذ) أو يبرر له وجوده الفاقد للمعنى ويخلصه من ذلك التردى اللانهائى فى العبث (ثرثرة فوق النيل) ٠ مؤكدا أيضا أن محاولة المتور على المعنى خارج إطار الواقع لابد أن يقضى إلى الجريمة (الطريق) و (ثرثرة فوق النيل) أو يقود إلى طريق مغلق لا يمد بأفضل من الجنون (الشحاذ) ٠

وبعد أن فرغ نجيب في رواياته تلك من معالجة مأساة الوجود  
الفردى ، وإصلا عبرها الى هذه النتيجة ، بدأ في ( مرامار ) يوجه أدواته  
الروائية صوت قضية أخرى . قضية الوجود الاجتماعي ذاته . فالمأساة  
في هذه الرواية ليست مأساة فرد ، ولكنها مأساة شرائح اجتماعية تصب  
في مجرى واحد ، وقد أدى هذا الى موت أسلوب رواية البطل الواحد الذي  
سيطر على رواياته الأربعة ( اللص والكلاب ) و ( السحان والغريف ) -  
و ( الطريق ) و ( الشحاذ ) ( ١ ) والذي بدأت مراسيم دفنه في ( ثرثرة فوق  
النيل ) ليولد أسلوب روائي جديد يتواءم مع طبيعة هذا التغير المضموني  
.. فبعد أن كان للرواية بطل رئيسي تصب في شخصيته كل شخصيات  
الرواية الأخرى ، فلا نعرف عن أى منها إلا علاقتها بهذا البطل الرئيسي  
ومواقفها التي أثرت عليه أو شاركت في صياغة مأساته . أصبح لكل  
شخص الرواية أهمية . تكاد تكون متساوية ، حيث يساهم كل منهم  
بقدر ملحوظ في تكوين أبعاد القضية التي تطرحها الرواية .

هذا هو السبب الأول ، أما السبب الثاني فوليد هذا السبب الأول  
ونائج عنه . ومن ثم فانه ينحت ملامحه من تباين هذه الرواية عن الروايات  
التي تقفز من القصص العادي ، الى استنباط انفعالات الشخصية والغوص  
العنوان ( مرامار ) الذي يمثل ارتدادا الى المرحلة الاجتماعية أهم روايات  
هذه المرحلة ( زقاق المدق ) و ( خان الخليل ) و ( بين القصرين ) و ( قصر  
الشفوق ) و ( السكرية ) . وهذا ليس تغييرا عنوانيا فحسب ، ولكنه  
تغيير في أسلوب البناء الروائي كلية . فبعد أن كانت الرواية تدور  
داخل بطل واحد وترى كل الأشياء عبر حقيقته وتقدم كل ما تريد أن تقوله  
من خلال تعميقها لمأساته ، أصبح المكان هو مركزها الرئيسي الذي تتناول  
من خلال اعتمادها على احتوائه لعديد من النماذج المتباينة موضوعها  
الرئيسي .

وقد أدى هذا الى اقتصار التركيز على حاضر أغلب الشخصيات وحده  
دون ماضيها . فنتف الماضي لا تطل الا للحظات عابرة بسرعة وبالقدر  
الضروري الذي يكمل بعض الخطوط الناقصة في بناء الشخصية أو يبرر  
لنا بعض مواقفها أو يظهر التناقض الصارخ بين حاضرها ذاك وبين ماضيها  
الذي كان . ومن هنا كان ضروريا أن يعتمد الكاتب على النقلات السريعة  
التي تقفز من القصص العادي ، الى استنباط انفعالات الشخصية والغوص  
في أعماقها ، الى استدعاء تنف من ماضيها بسرعة وبناء على تخطيط ذهني  
يصل الى حد القسر في بعض الأحيان ، الى متابعة بعض لحظات حاضرها . .  
هذه اللحظات التي تشكل العصب الرئيسي للرواية ، فمبرها تقدم كل



ما تريد أن تقوله ، ومن هنا أستطيع القول بأن التركيز على لحظات الحاضر هذه يعادل التركيز على شخصية البطل الواحد في الروايات السابقة .  
فهدف كل النقولات المتعددة هو تقديم هذه اللحظات حية متوهجة نابضة بالصدق والاقناع . . . وقد نطلب هذا الأسلوب الجديد تقسيم الرواية الى أربعة أقسام ، يروى كل قسم واحد من الشخصيات الرئيسية في الرواية والتي يلخص كل منها شريحة تاريخية أو طبقية أو نفسية أو كلها معا . . .  
مقدمة الأحداث من وجهة نظره ومعلقا عليها في آن . . . بالصورة التي يقدم بها دفقة رئيسية من الدفقات المتعددة التي تصب في موضوع الرواية الرئيسي . . . والتي يبلور بها أحد أبعاد هذا الموضوع أو يصوغ بعض جوانبه . . . فلا نحس مثلا باستسلام عامر وجدى لاحساسه بالضيق والزوال الا باعتباره واحدا من وجوه المأساة العامة التي تقدمها الرواية ،  
واعنى بها مأساة السقوط والضيق أو مأساة الوجود الاجتماعي لهذه الشرائع مجتمعة . . . بالصورة التي تجعل الرواية كلها انشودة رثاء عميقة وحزينة تحل في داخلها البثور الجنبية لأغرودة ميلاد لم تظهر بعد .

لكل هذا أقول أن ( مرامار ) تشكل انطلاقا هاما في إنتاج نجيب محفوظ الروائي في المرحلة الأخيرة ، الى الحد الذي اعتبرها معه بداية مرحلة روائية جديدة تعرف على ملامحها الفنية والمضمونية عبر تناولنا النقدي لأحداثها .

تدور أحداث الرواية داخل بنسبون ( مرامار ) وتقدم الينا عبر أحداث أربع من شخصياتها الأساسية عامر وجدى وحسنى علام ومنصور باهى وسرحان البحري . . . هذه الشخصيات التي يجمعها البنسبون بصورة عرضية ولكنه يربط بينها يرباط أعمق بكثير من مجرد الرباط المكاني ، فكلها شخصيات محكوم عليها بالسقوط أو الضياع أو انتظار الموت المثلكي في الطريق ، وكلها تنويصات على لحن تراجمي واحد . . . لا يلفت من هذا المصير سوى زهرة ، ولكن بعد أن يدركها جزء منه . . . ويضم البنسبون كل هذه الشخصيات المتناثرة غالبا المتناثرة أحيانا في رحابه لفترة ثم يرحل أغلبها عنه ، ويظل هو في العمارة الضخمة الشاهقة التي تطالعك كوجه قديم يستقر في ذاكرتك فانت تعرفه ولكنه ينظر الى لا شيء في لامبالاة فلا يعرفك ، ( ص ٧ ) . . . يظل متحصنا بمتاريس الزمن سادرا في شبه ديمومة لا مبالية بالقياس الى الإقامة القصيرة المجلوة المؤقتة لسكانه . . . فمن هم يا ترى هؤلاء السكان . . . عامر وجدى وطلبة مرزوق وسرحان البحري وحسنى علام ومنصور باهى بترتيب وفودهم الى البنسبون ثم هناك أيضا

ماريانا صاحبتة ومديرته وزهرة خادمة البنسيون وبورته التي ينصصب عليها اهتمام الجميع بصورة أو بأخرى .

فى هذا البنسيون الغريب تتشابهك مصائر هذه الشخصيات كلها وتتعقد العلاقات بينها .. تجمع الأرض الطبقية المشتركة بين طلبة مرزوق وحسنى عام ، وتوحد هذه الأرض نظرتهم الى زهرة . أولهما يتنبا - بل يتمنى - بأنه سيراهما فى العام القادم فى الجنفواز أو مونت كارلو ويستدعيها الى حجرته وهو شبه عار لتلكه . بينما يراها الآخر فى تصاورته زينة لآى شقة يستأجرها فى المستقبل ، تمارس مهنة ست البيت مع الاعفاء من متاعب الحمل والولادة والتربية ، فهى جميلة وسوف تروضها حقارة أصلها على تحمل نزواته وغرامياته اللامحدودة .. كما تجمع الاهتمامات الفكرية بين عامر وجدى ومنصور باهى فثانيهما امتداد للآول بصورة من الصور . ولذلك تتوحد أيضا نظرتهم لزهرة حيث يحددها العطف والفهم والحماية والتمنيات الطيبة . أما سرحان فانه يظل نسيجا وحده ، فى موقفه من زهرة ومن الآخرين . وكما تجمع بعض الأشياء المشتركة بين بعض الأشخاص تساهم الأشياء الخاصة والمتنوعة فى صياغة خريطة العلاقات المتشابهة بين هذه المجموعة ككل .. تلك الخريطة المعقدة التى أسفرت فى النهاية عن السقوط والضياع والخيانة ، وعن بقاء البنسيون خاليا أو شبه خال فى نهاية الرواية .. وحتى نتعرف فى أبعاد هذه الخريطة المعقدة علينا أن نتناول خيوطها خيطا خيطا .. ولنبدأ بعامر وجدى لنطل عبر حداثته المجزأتين على هذا البنسيون الغريب وما يدور فيه .

## ١ - عامر وجدى

يبدأ الجزء الأول فى الرواية ، والذى يحكيه لنا عامر وجدى بحنين جارف الى الاسكندرية يطل علينا منذ أول كلمة « الاسكندرية أخيرا » الاسكندرية قطر الندى نفثة السحابة البيضاء . مهبط الضماع المعسول بماء السماء ، وقلب الذكريات المبللة بالشهد والدموع ، ليقدم لنا ليس فقط احساسا العميق بالاسكندرية وحنينه الى البلد الذى شهد إيام طفولته ، ولكن أيضا ظللا من الايحاءات التاريخية والرمزية التى ستسفر عن بقية وجهها بعد قليل . عاد عامر وجدى الى الاسكندرية بعد ما تنكرت له الدنيا بصورة غريبة .. لا زواج ولا أبناء ولا حتى عمل . لا شيء سوى المصران القليظ والبروستاتا .. عند ذاك نادته الاسكندرية مسقط رأسه وما هو يلبى النداء . فمن أى شيء تكشفته له الاسكندرية أخيرا :

هاهى ماريانا تختار له الحجرة رقم (٦) فى الجناح البعيد عن البحر ،  
آخر حجرات البنسيون ولكنها لا تقل فى شيء عن الحجرات المظلة على  
البحر ، مستوفية لحاجتها من الأثاث والمقاعد المريحة ذات الطابع القديم ،  
لا يعيبها شيء الا أن جوها يسبح فى مغيب دائم ، ( ص ١٢ ) . ليس له  
اذن سوى هذه الحجرة السابعة فى مغيب دائم بالرغم من أن بقية الحجرات  
المظلة على البحر خالية والتي أقام فى كل منها صيفا أو كثير فى زمن  
مضى . . . ليس عليه الآن الا أن يقبع فى هذه الحجرة الأخيرة « يتذكر  
أو يقرأ أو يستسلم للنعاس » ( ص ١٣ ) فقد اعتزل العمل الصحفى  
« وانطوت صفحة تاريخ بلا كلمة وداع ولا حفلة تكريم ولا حتى مقال من  
عصر الطائرة » ( ص ١٦ ) . ولكن من هو هذا المعجوز الغريب الطاعن  
فى السن والذي سيشهد كل أحداث البنسيون ويحكىها لنا مقارنا بينها  
وبين الماضى كلما عنت له المقارنة ؟

ان عامر وجدى هذا هو الشخصية التى شاهدت مجد هذا البنسيون  
وعاصرت ميلاده . . . لذلك فهو يقدم لنا ليس تاريخه فحسب ولكن أيضا  
كل أحداث عصره الحافلة . . . فعامر وجدى واحد من الوجوه التى عاشت  
أحداث مصر الكبيرة بدءا من ثورة ١٩١٩ ورائق مجده ككاتب صحفى وطنى  
. سنوات الازدهار التى عاشها سعد زغلول ، وشهد محنته عام ١٩٢٥ . .  
نفس العام الذى اضطرت فيه ماريانا الى فتح ( ميرامار ) بعد أن قتل -  
الكاتبين - حبيبها الأول والآخر فى ثورة ١٩١٩ ، وبعد أن أفلس زوجها  
الثانى ملك البطارخ وصاحب قصر الابراهيمية وانتحر . وقد قضى عامر  
وجدى فى كل حجرة من حجرات البنسيون - الوردية والسماوية  
والبنفسجية ، المظلة على البحر صيفا . وها هو الآن يقنع بتلك الحجرة  
السابعة فى مغيب دائم بالرغم من خلو الحجرات الباقية . اختارتها له  
ماريانا وكأنها لتقرن ثانويتها وانزالها فى آخر البنسيون بثانويته  
. وانزالها ابان الفترة التى تدور فيها أحداث الرواية . صحيح أنه كان  
أحد الوجوه المضيئة التى تطل على زمن الرواية من الماضى . . . وصحيح  
أيضا أنه عاش حياة حافلة عامرة بللمجد والفاعلية . . . الا أنه يعيش الآن  
فى انتظار الزوال ، تآكلت الحسرة أحيانا على الأيام التى ضاعت وعلى  
المذكرات التى نوى أن يكتبها لكنه لم يفعل ، حتى وهنت اليد وضعفت  
الذاكرة واضمحلت القوة وأصبحت كتابتها من الأمانى العسيرة والمستحيلة  
معا . فهو لا يملك الآن سوى نتف مبعثرة عن « صحبة الشيخ على محمود  
وزكريا أحمد وسيد درويش وعن حزب الأمة ما أعجبه فيه وما نفره منه ،  
عن الحزب الوطنى بحماساته وحماقاته . والوفد بثورته العالمية الخالدة .

والخلافات الحزبية التي قوقته في حياذ بارد لا معنى له • الأخوان الذين لم يحبهم • والشبيوعيون الذين لم يفهمهم • الثورة ومفزاها امتصاصها للتيارات السابقة • غرامياته وشارع محمد علي • موقفه العنيد من الزواج • ذكريات لوقبض لها أن تكتب لكنت عجبا • ( ص ٢٣ ) ولا يرافقه في البنسيون من ماضيه ذاك سوى مرزوق بوجهه الكتيب • وباشتات الذكريات المتنافرة التي يستدعيها وجده أو توقظها حكاياته • هذه الذكريات التي ما عاد له غيرها في عزلته التي حكم عليه فيها أن يسمع الغناء الأفرنجي الدائم الذي لا يفهمه • غناء بلغة غير لغته ولاناس غيره • والتي يمتنى فيها لو اخترع المخترعون جهازا يبادل المعتزلين الحديث والسر في هذه العزلة التي يرجو فيها « أن يكون المدخر من نقوده أطول من عمره » ( ص ٢٦ ) • لا يجد سوى الذكريات التي تعزبه عن تفاهة حاضره الذي يهم الرواية أن تجسده في أوضح صور • والتي يجد فيها العزاء والسلوى • • يجدها في تلقيب الزعيم له « بقلب الأمة الخافق » • • وفي موقفه المتشدد من البشوات الذين استسلموا لاغراء حكومة اسماعيل صدقي في مطلع الثلاثينيات وخرجوا على الوفد تحت ضغط أزمة بنك التسليف الذي أنشأ صدقي في يوليو ١٩٣١ ، والذي جعل الخروج على الوفد عدوه الأكبر آنذاك شرطا لاستفادة الوفد من منه • • ويجدها في خروجه من الوفد بعد أزمة ٤ فبراير ١٩٩٢ • • وفي تحديد اللقوة وإيمانه الصلب بوجهه في إيقاف الشعب « والشعوب تستيقظ بالكلمات » ( ص ٢١٨ ) • • وفي كل هذه الأشياء الصغيرة يجد السلوى عندما تنقل عليه الوحدة في الحجرة الخالية بعد الثمانين • • لكن هذه السلوى لا تتغلب أبدا على إحساسه العميق بالفناء وعلى معاناته من الجحود فهو يسر عندما يعرف أن منصور قد قرأ مقالاته سرورا يدل على عمق إحساسه بالزوال والنسيان والجحود ( ص ١٥٠ ) ، ولا تتغلب أبدا على ندمه لأنه لم يخلف كتابا ، ومن ثم فانه ينصح منصور باهى ( احرص في النهاية على أن تؤلف كتابا والا نسيك الناس كما نسوني ، لم يبق من الذين لم يدونوا أفكارهم الاسقاط » ( ص ١٦٠ ) •

عالم وجدى هذا يجد نفسه فجأة وبعد الثمانين ، وسط خضم أحداث عجيبة لادور له فيها مستوى دور المتفرج • • فبرغم اضطلاع بهور وطنى بارز في الماضي فان مجتمع ما بعد الثورة يجد نفسه في غير حاجة إليه • بل يكاد يلفظه بعد أن عجز عن العثور على عبارة تصلح لراكب طائرة كما قال له من « عينه الزمن الهازل رئيسا للتحرير » ( ص ١٤ ) • •

وهو يرغم ذلك مازال موجودا يحتل مكانه في البنسيون وان كان مكانا ثانويا ويشارك أيضا في بعض أحداث ٠٠ فهو الذي استقبل زهرة ، هو أول من استقبلها وحده في غياب الجميع حتى ماريانا ٠٠ انشرح لها صدره ثم احس فيها بشيء منه وارتاح لهذا التماثل بينهما « لقد هاجرت مثلها مع والدي من القرية ٠ واحببت القرية مثلها لكنني ضقت بالعيش فيها ٠ وعلمت نفسي كما تود أن تفعل ٠ ورميت مثلها بتهمة باطلة فقال أقوام انني أستحق القتل ٠ ومثلها فتنني الحب والتعليم والنظافة والأمل » ( ص ٦٩ ) ٠٠ وهو أيضا الذي وقف بجانبها ، حذب عليها وواساها وظل معها حتى النهاية ٠٠ بل اننا نحس به طوال الرواية يمارس معها نوعا من الأبوة وإن كان في سن جددا ٠٠ وزهرة تحس هي الأخرى بأنها ابنته ، بل هي في الواقع ابنته بوجه من الوجوه ٠ ابنته بصلابتها وتمردها ورفضها للزيف ابنة الأجزاء التي قتلها الزمن فيه فمن خلالها بعثت تلك الأجزاء التي ما عاد في طاقة الجسد الذي تجاوز الثمانين أن يحتملها ٠٠ وهي ليست بمثل هذه الأشياء فحسب بل هي امتداد لها ٠٠ وتكاد تكون هذه الأبوة هي الفاعلية الوحيدة في حياة عامر وجدى الذى يعيش سنوات الانتهاء معانيا من الوحدة والجحود والنسيان ٠٠ متمنيا أن يمن الله عليه بميتة رفيقه وأن يبعث ذات يوم اذا يوم ما جمع منصور مقالاته في كتاب ٠٠ ولنتنقل الآن الى المعجزة النقيض الآخر ٠٠ الى طلبه مرزوق الموضوع تحت الحراسة ٠

## ٢ - طلبه مرزوق

بالرغم من أنه يصغر عامر وجدى بعشرين عاما ووفد بعده الى البنسيون ، فانه يماثله في الهرم ٠٠ وهذا هو التماثل الوحيد بينهما ، فهما نقيضان في كل شيء مختلفان منذ الأزل بدءا من المظهر الخارجى ٠ فهو قصير بدين بينما عامر طويل نحيل ٠ وهو تلميذ قديم للجزويت بينما درس عامر في الأزهر ٠ وكان من المنتمين الى أحزاب السراى بينما تنقل عامر بين الأحزاب الوطنية ٠ هو شديد الكراهية للثورة وشديد المداها لها بينما يحبها عامر ويحس بأنه مهد لمقدمها وانها امتصت حيرته ٠٠ هما اذن نقيضان في كل شيء ٠٠ يقدمان الوجهين الأبيض والأسود لمرحلة ما قبل الثورة ٠ أكاد أقول انهما وجهان العملة القديمة المتلازمان أبدا المتنافران دوما ٠٠ تعرف عنهما كل شيء تقريبا في وقت واحد وفي القسم الأول من الرواية ٠ بل ونعرف كل شيء عن طلبه من خلال عامر وجدى ومن خلال عامر وجدى وحده ٠ فهما أول ساكنى البنسيون ، بل هما الوحيدان

اللفان عرفاه من قبل ٠٠ ومن جديد يطلان عليه مما ٠ ويرقبان مما أحداثه دون مشاركة جدية فيها ٠ غير أن موقفهما من هذه الأحداث مختلف بل ومتناقض ٠ تناقضا يرتوى من تباين موقفهما القديمين ٠

فقد كان طلبه مرزوق من المنتمين لأحزاب السراى ٠ وكان وكلاء لوزارة الأوقاف ومن الأعيان الكبار ٠ يملك ألف فدان ويلعب بالمال لعبا ٠ يجمع فى قلبه بين حب الرسول على الطريقة الدمرداشية وبين المنسوب السامى ( ص ٣٤ ) وينفق عن سعة على الفيتامينات والهرمونات والروائح والدهون ( ص ٣٤ ) تتلمذ فى مدرسة الجزويت ولذلك نراه مولعا بالأغاني الأفرنجية التى تعذب عامر وجلى والتى تتردد اصداؤها فى البنسيون معظم الوقت ٠ وكان عشيقا قديما لماريانا وهى لهذا حفية به ٠ تنوه مرارا بأنه كان محبها القديم ٠ وهو يذكر هذا الحب القديم عندما تضيق به السبل بعد ما لم تعد له إقامة فى الريف ٠ وجو القاهرة يصر على اشعاره بهوانه ٠ عند ذاك فكر فى عشيقته القديمة ، قائلا « لقد فقدت زوجها فى ثورة ومالها فى ثورة أخرى ، واذن فسوف يعزفان لحنا واحدا » ( ص ٣٢ ) وهما يعزفان بالفعل هذا اللحن الواحد ٠٠ ولكنه لحن الفشل والندم والخيبة ٠ فما عادت فى طاقتهما القدرة على الفعل ، أى فعل ٠٠ وعندما يرغبان فى تحقيق التزاوج القديم الرامز للقاء العميق الدائم بين الأجنبي والعميل تكون النتيجة « فشلا مزريا ومضحكا معا » ( ص ٢٧٥ ) فما عادت الخصوبة تسير فى ركاب هذا النوع من اللقاءات المحكوم عليها مسبقا ، بعد ما تغيرت الظروف بشكل جذرى ، بالخيبة والفشل ٠٠ وهو لهذا يعزف لحنه المنفرد تحت وطأة احساس دائم بالرعب والمراقبة لأنه يعتقد أنه قد خسر أمواله ثمنا لنكته عابرة ٠ ومن ثم فإنه يعيش فى رعب دائم من أن تروجه عن نفسه أحيانا بالكلام قد يودى به بعدما وضعه تحت الحراسة أو تسبب فى ذلك ٠ ويحلم بأن يسمح له بالسفر الى الكويت اذ يبدو أنه قد هرب إليها جزءا من ماله الذى يؤمن بأن الاعتداء عليه انما كان اعتداء على كون الله وسننه وحكمته ( ص ٣١ ) ٠ ولذلك فإنه يحول ثقته على الحاضر الى سعد زغلول الذى دأب على إثارة الاحن بين الناس والتطاول على الملك وتلق الجماهير ، فرمى فى الأرض ببذرة خبيثة ما زالت تنمو وتتضخم كسرطان لا علاج له ٠ وحتى هذه النقطة التحولية لا يصرح بها الا عندما يحس بأنه فى مأمن من عيون الرقباء وأذانهم ٠ أما فى الفصول فان الرعب الشديد يدفعه الى الثناء على الثورة بالرغم من أنه يتعرض لازمة روماتيزم كلما سمع نثاء على اجراءات قتله ٠ ولذلك تستمر كراهيته

لنصوب باهى منذ اللحظة التى قال فيها : انى مقتنع بأن الثورة كانت أرفق بأعدادها مما يجب . ( ص ٩٢ ) لتعاقب توجسه الشديد منه عندما علم أن أخيه ضابط أمن كبير . ولا يأمن جانب سرحان البحرى بالرغم من احترام سرحان ومجاملته والتودد اليه وبالرغم من اشفاقه - سرحان - عليه عندما تودد الى الثورة ونوه بمآثرها . ذلك التنويه المناق الذى أكد أن الانسان برغم ابتكاراته وانتصاراته ما زال غارقا حتى أذنيه فى الحماقة والسخف ، بل انه يعتقد أن سرحان البحرى أشدهم خطورة فقد انتفع بالثورة الى أقصى حد . ودعك من أسرة البحرى التى لم يسمع بها أحد . فهو يقيس الأشخاص بعراقه أسرهم ولهذا لا تنمقد صلة طيبة بينه وبين أحد غير حسنى علام ، آخر المنقود فى الطبقة الذوايبة التى ينتمى طبقة اليها . وحتى زهرة ، لا تفلت من دائرة حقده وكرهه ، خاصة بعد ما فشل فى أن ينالها ، ولم يجد أمامه سوى تشويهها والسخرية منها والتعليق الهازى على أفعالها كلما حانت له الفرصة .

هكذا يمضى طلبه أيامه الأخيرة فى البنسيون . لا يفعل شيئا أكثر من أن يتسلل على أحقادهم متشبها بيقينه الجازم بأنه ليس ثمة ما يدعو أحد الى الالتصاق بالثورة . يأكله الندم لتردد أمريكا فى الاستيلاء على العالم عندما كانت تملك وحدها القنبلة الذرية . فبا يتوق اليه هو أن تحكمنا أمريكا عن طريق يمينيين معقولين ( ص ٢٧٧ ) لكنه يحس باستحالة حلمه هذا وبأن الأيام تباعد دوما بين هذا الحلم والتحقيق . ومن ثم يحاول الهرب الى الكويت حيث تعيش هناك ابنته التى تزوجت من ابن أخيه الثرى . ابنته التى ما عادت لها حياة فى مصر الثورة ، فلم تجد الا الكويت ملجأ أخيرا تواصل فيه نمط الحياة التى أجهزت عليها الثورة . وتنتهى به الرواية وهو على حافة الجنون ، لن ينقذ منه الا أن تتاح له فرصة الهرب الى الفردوس المؤقت الذى يتمنى أن يواصل فيه حياته القديمة المحكوم عليها بالزوال . ولنتقل الآن الى عجوز البنسيون الثالثة قبل أن نطل عليه أجيال الشباب .

### ٣ - ماريانا

هى صاحبة البنسيون المجوز وعشيقه طلبه مرزوق القديمة ، بل وعشيقه لكل لوجهاء من أمثاله فى الماضى . تقبع دائما تحت تمثال العذراء وكأنها تحتمى بها ، وفى ظلها تمارس مسلماتها وعهرها . وبالرغم من أنها يونانية فانها لا تمت لليونان بغير الأصول القديمة ، فلم تر أيتها مرة واحدة فى حياتها . بل لقد ولدت فى الاسكندرية . وهى

تذكرنا بوجه الاسكندرية القديم ، وتملكها للبنسيون يشى بتاريخ الاسكندرية القديم من اجهة ، وبلاصول الغربية للاحتفال الراسمالي والسبتين من جهة اخرى .. وهى عاقر يرغم زوجها مرتين .. الاولى من كابتن انجليزى مات ابان ثورة ١٩١٨ ، قتله طالب من الطلبة الذين تخدعهم اليوم فى بنسيتها ، اما الثانية فمن ملك البطارخ الذى افلس ذات يوم فاتحر .. وذا كانت الثورة الاولى قد اخذت زوجها فان الثورة الثانية قد جردتها من مالها المخزن فى الاسهم . تلك الاموال التى ربحتها ابان الحرب العالمية الثانية عندما اصرت على البقاء فى الاسكندرية برغم غارات الالمان ، وحولت البنسيون الى مأخور لضباط الامبراطورية المشهورين بالبذل والكرم .. وهى تعيش اليوم على دخلها من البنسيون وحده بعد ان تجاوزت الخامسة والستين .. تتشبت باذيال الماضى القديم الذى لا يرتد ابدا . وعندما تحاول اسعادته ليلة رأس السنة تمنى بخيبة وفشل ذريعين . لكنها تواصل الزهو القديم عندما يفد حسنى علام الى البنسيون .. ويتهلل وجهها عندما تعرف بنجاة فداده المائة وكانسا النجاة لها ( ص ٥٩ ) .. ونجاة افدنة حسنى نجاة لها بحق ، فهما وجهى عملة واحدة - الاستغلال - يزدهران معا ويزويان معا .. ولهذا فهى تعامله بدهاء قوادة .. وبدهاء القوادة ذلك تعامل زهرة . فاما ان تبقى شريفة واما ان تعمل لحسابها ( ص ٥٩ ) .. وهى تتمسك بها بشدة حتى تحمل عنها كل اعباء البنسيون . لكن عندما ترى انها أصبحت البؤرة التى اشتعلت حولها النيران فى البنسيون ، واصبحت الشخصية الرئيسية التى تدور حولها الاحداث ، تصر على ان تطردها منه ، معتقدة انها بتخلصها منها ستعيد للبنسيون هدوءه القديم .. لكن هيئات .

اما مع منصور فاتها تمارس لعبة جديدة .. لعبة الاعتراف او تحقيق الذات عن طريق شغوى راويه له تاريخها ، نشأتها المنعمة ، ايام البشوات القديمة وايام الحرب ، ثم فترة الانحدار .. انها امرأة غريبة ومسلية ومرهقة ، امرأة عند الزوال ( ص ١٤٦ ) .. وهى فى حاجة ماسة الى هذه اللعبة لتحقيق ذاتها ولو عن طريق شغوى بعدما أعجزتها الظروف عن تحقيقها بالاسلوب الذى تهواه .. انها تثرت كثيرا عن الماضى وتعيش فيه ، تستمرى العيش فيه حتى لا تصحو على الواقع المؤلم الذى تحياه .. فتتشبت دوما باذيال ماضى المصرم دونما رجعة ، تطلب سماع اغنية يونانية عن النبت فى سن الزواج .. ماما تسالها وهى تجيب معددة المزاي التى تتطلبها فى العريس ( ص ١١٧ ) .. تحمل بهذا العريس الذى ينتشلها من اهاد الفتيان والزوال ، ومنظرها وهى تستمع الى هذه



الأغنية مضغمة العينين من الطرب منظر مؤثر حقا . . خلاصة مبكية مضحكة لحب الحياة . . وأى نمط من الحياة ذاك الذى تتوق إليه . . انها تتوق لذلك النمط من الحياة الرخية البليدة دونها عمل ، والتي ما عاد لها وجود فى مصر الثورة . ومن ثم فانها تمشى مأساة الزوال والانحدار فى صمت . متحملة آلام الكل والضغط التى تهون الى جانب الآلام المستمرة داخلها بعد ما لم تمتد الاسكندرية كما كانت فى الأيام الماضية فالزبالة ترى فى طرقاتها الآن ( ص ١٧ ) . . وعندما يقول لها عامر وجدى بأنه كان لا بد ان تعود الاسكندرية الى أهلها تهتف بحده ، ولكننا نحن الذين خلقناها . . هذا الوهم الذى يسيطر عليها بأنها خالقة الاسكندرية التى تشكر لها اليوم هو الذى يشعل النار فى داخلها ، لتعانى هى الأخرى من مأساة السقوط والضياح التى يدور فى فلكها عشيقها العجوز القديم طلبه مرزوق . . ولنتنقل الآن الى الشبان الأربعة الذين شاركوا بفاعلية فى صياغة أحداث الرواية لنبدأ بزهرة . . أول الوجوه الشابة التى اطلت على افق هذا البنسيون .

#### ٤ - زهرة سلامة

هى الوجه النسائى الثانى والأخير لذى يطل على البنسيون اذا ما استثنينا الزورتنى العابرتين السريعتين لكل صفيه من البهى وعليه المدرسة . وهى من احدى القرى القريبة من الاسكندرية - الزيدية بحيرة - فكل سكان البنسيون ليسوا من الاسكندرية عرفت البنسيون عبر زوراتها المتقطعة له بصحبة والدها الذى كان يأتى للبنسيون بالجبن والزبد والسمن والدجاج . واليه لجأت عندما ضاقت بها القرية حين أراد جدتها أن يزوجه من عجوز ميسور . وقبل ذلك حاول زوج أختها ، بعد وفاة والدها ، أن يأكل أرضها لكنها زرعت الأرض بنفسها . وفى هذه المرة لم تستطع الوقوف فى وجه اصرار الجد فهربت الى الاسكندرية . . وكان عامر وجدى أول من استقبلها فى البنسيون ، فهو الوحيد - على الصعيد الرهزى - من بين المجائز الثلاثة الجدير باستقبالها ، وكان لها من البداية بمثابة الأب ولذلك أحبته وأفضت اليه بكل أسرارها ، وظل هو يكرر دعاءه لها بأن يحفظها الله طوال الرواية .

وبمقدم زهرة دبت الحركة فى البنسيون . . قوراءها ومن أجلها جاء سرحان ، وبعده جاء حسنى علام ثم منصور باهى ، وحولها ، بصورة أو بأخرى ، دارت شبكة العلاقات المعقدة بين كل نزلاء البنسيون . . ومن الوهلة الأولى سنحس من شخصيتها القوية وكلماتها المحددة الواضحة

التي لا تتلاءم أحيانا مع مكوناتها الشخصية بأن الرواية تحمل زهرة دلالات رمزية عديدة ما تلبث أن تومىء بها بين لحظة وأخرى كلما عنت لها الفرص . . . إيماءات تصل فى بعض الأحيان الى حد الإفصاح « ولحمت زهرة فقلت لنفسى انها ممثلة الثورة الأولى ، وتذكرت كيف دعت لها أمامى مرة وكيف لغنى صلق الدعاء وحماسة البرى » ( ص ٢٢٥ ) . . . والرواية لا تتعارض معها فحسب . ولكنها تجعلها محورا لأحداثها . وتقود القارئ الى تحديد موقفه من الشخصيات المختلفة طبقا لموقف هذه الشخصيات منها . . . وهى من الوجهة الانفعالية تصلح لذلك ، لأنها الفتاة المسكينة المظلومة المكسورة الجناح المحتاجة للحماية من تلك الطيور الجارحة التافهة للانقضاض عليها . . . لذلك فإنها - الرواية - تتعاطف مع عامر وجدى لموقفه الأبوى منها ، وتحب منصور باهى لاحساسه العميق بها ، وتبج كل من طلبه مرزوق وحسنى علام لزرايتهما بها وأنونهما المريضة فيها ، وتحقر سرحان لتفريده بها وخيانتها لها وموقفه الجبان منها .

وقد يبدو من الوهلة الأولى أن هذا الموقف يجنح بالرواية بعيدا عن الصدق الفنى والموضوعى معا . وأن الكاتب يحمل شخصية فلاحية حلوة جاهلة أكثر مما تحتمل ، لكن النظرة الفاحصة التى تتعمق الرواية ككل قد تشجبه هذه الأفكار الأولى . فعلى صعيدى كل من الحدوثة الظاهرية المباشرة والبناء الفكرى الكامن وراء جزئياتها سنجد أن موقف زهيرة والموقف منها مبرران الى حد ما . فهى على الصعيد الأول تملك بذرة شخصية متمردة عركها الحقل والسوق معا . تنتزع أرضها من زوج أختها لتزرعها بنفسها . ثم تنمرد على تلك الزيجة القاسية وتهرب الى المدينة . زادها فيها حديث أبيها القديم لها عن كل شئ فيها ( ص ٥٧ ) ثم تحذيرات عامر وجدى ونصائحه ودعاؤه الدائم لها « فليحفظك الله » ، ومن ثم فليس غريبا أن تدود عن شرفها بعناد بغل وصلايته . وليس غريبا أيضا أن تقع فى أحابيل كلمات سرحان البحيرى الممسولة وأن تصون خلال مفامرتها معه عفافها . . . أما على الصعيد الآخر فإن جذورها القروية التى حمتها من السقوط هى التى تهبط هذا الثراء بالدلالات . . . تلك الفلاحة الجلوة الجاهلة الحاملة بالتعليم والنظافة والأمل ، والتى يبرر جمالها الرائق القوى الوديع ولع الجميع بها وثباتهم عليها ورغبة الشبان منهم فيها . . . كل يفكر فيها بالطريقة التى تتوافق مع رؤاه وتصوراتهم . . . وحتى بائع الجراقد محمود العباس الراغب فى توسيع آفاقه بشراء مطعم بنايوتى ، يتوق هو الآخر الى الاستيلاء عليها لأنها أدركت أنها ستمود معه الى مثل حياة القرية التى هربت منها

( ص ٧١ ) والتي صارعت بمرارة حتى لا تعود اليها « لن أرجع ولو رجع الأموات » .

وتعمل زهرة في البنسيون لتعيش من عرق جيبتها .. خادمته في الظاهر لكنها تترعب في الواقع على عرشه ، تقف مليئة بالثقة كعمد غير قابل للكسر . فهي الوحيدة التي تنجو من مأساة السقوط والضياع التي تلتهم كل ساكنيه . وهي الوحيدة التي تخرج في نهاية الرواية أكثر نضجا وأكثر قوة مما كانت عليه في بدايتها . وهي الوحيدة التي « لم يضع وقتها سدى فإن من يعرف من لا يصلحون له فقد عرف بطريقة سحرية الصالح المنشود » ( ص ٢٧٩ ) .. هي الوحيدة التي تخرج من البنسيون أشد صلابة مما دخلته وأكثر وعيا . بعد استفادتها من كل الصراعات التي دارت حولها والتي شاركت فيها . فهي مدعشة وذكية وقوية ( ص ٤٠ ) جميلة ولكنها خفي ذو قبضة حديدية ( ص ١١٠ ) « في سن طالبة جامعية وكان ينبغي أن تكون كذلك » كما يرى منصور ( ص ١٤١ ) اما سرحان البحري فأنها تذكره بموسم جنى القطن في قريته ويراها « فلاحه بعيدة عن منبتها . غريبة في بنسيون . كالكلب الضال الأمين في سعيه وراء صاحب » ( ص ٢٠٦ ) .. أنشئت قلبه من الوهلة الأولى .. أنشئته بعد أن مل صفية بل قرف منها ، وعانقت الشهرة في داخله الحب فنصب حولها الشباك وبعد قليل أحس بأن داخله الحب فنصب حولها الشباك وبعد قليل أحس بأن الصنارة قد نشبت فانتقل وراها الى البنسيون . فازدهر الحب بينهما . لكنها أدركت أنه ينظر اليها من فوق كالآخرين ( ص ٢٣٠ ) فقررت أن تتعلم ، وواصلت الدروس بهمة وعزيمة خارقة .. ورفضت أن تتزوج به زواجا عرفيا . بل لقد دسست على قلبها عندما علمت بخداعه لها . وبصقت في وجهه ولطمته عليه بقوة مذهلة ( ص ٢٥٥ ) بعد أن عرفت أن مدرستها قد اختطفته منها . ورغم كل ذلك لم تضعف . بل هذه خرجت من التجربة المحنة وهي مازالت مصرة على مواصلة تعليمها عازمة على تحقيق ما تريد .. أن تتعلم وتعمل وتجد ابن الحلال الجدير بها . فانيها المنشودة هي العثور عليه كما يقول عامر وجدي ( ص ٢٧٤ ) وهو موجود الآن في مكان ما ولعله يتحين اللحظة السعيدة المناسبة .. أما هي فقد عرفت من لا يصلحون لها بالتالي فقد عرفت بطريقة سحرية الصالح المنشود .. وتتركها الرواية بعد أن انضجتها الأيام الأخيرة أكثر مما انضجتها أعوام العمر جميعا .. تتركها وهي عازمة على الرحيل في الصباح ، قائلة بثقة أنها ستكون أحسن مما كانت هناك ( ص ٢٧٨ ) وعامر وجدي يحمد الله على

ذلك مؤكدا « أن أنساك ما حبيت أبدا » فمن أجلها عاش وحتى يراها بهذا النضج فنيت حياته .. تركها الرواية بعد أن تأكدت من أن كل النماذج التي ضمها البنسيون لا تصلح لها .. لا سرحان البحيري ولا حسنى علام ولا حتى منصور باهى ، فقد رفضت الزواج منه عندما عرض عليها ذلك ، ورفضته بحزم .. لتواصل مزودة بهذه الخبرة التي اكتسبتها من المدينة فوق ما اكتسبتها من القرية حياتها الجديدة .. ولنتنقل الآن الى الشبان الثلاثة الذين تاق كل منهم الى الاستيلاء على زهرة بأسلوبه الخاص .. ولنبدأ بأخر المنقود فى الطبقة الاقطاعية الذواية .. لنبدأ بحسنى علام .

### • - حسنى علام :

هو راوى القسم الثانى من الرواية بالرغم من وفوده الى البنسيون بعد سرحان البحيري الذى تأخر قسمه الى نهاية الرواية حتى يساهم توقف القص فى الأقسام الثلاثة الاولى على خبر مصرعه فى جذب انتباه القارئ وخلق درجة من التوتر فى متابعة الاحداث .. ويبدأ القسم الذى يرويه حسنى بتقديم ملامحه الداخلية بعد أن تعرفنا من قبل على أهم ملامحه الخارجية .. المائة فدان والمشروع الذى يرغب فى أنشائه .. يبدأ هذا القسم منذ اللحظة الاولى فى تجسيد تلك اللامبالاة القناعية التى تخفى سعار الغضب والقرق والاحساس بالضيق ... يبدأ فى تجسيد ذلك من السيطرة الأولى « فريكيكو لا تلمنى .. وجه البحر أسود محتقن بزرقه » يتميز غيظا .. يكظم غيظه .. تتلاطم أمواجه فى اختناق .. يغلى بغضب أبدي لا متنفس له ... يضطرم بباطن محشو بأسرار الموت ونفائاته « ( ص ٨٧ ) .. ليس ما يراه حسنى من شرفة سيسيل بهذه الصورة وجه البحر ، ولكنها صورة لأعماقه المضطربة بالغضب والاختناق والاحساس بالضيق .. بعد أن عرفته مرفت قرييته الحقة ذات العيون الزرق التى قررت أن تختار عريسها على ضوء الميثاق بقولها « غير مثقف والمائة فدان على كف عقرت » ورفضت عرضه عليها بالزواج فطار صوابه .. يقظه هذا الرفض على واقعه الدامى ، ملقيا فى وجهه بذلك السؤال البسيط الغريب .. ما قيمة الأرض الآن ؟ ذلك السؤال الذى يحاول دون جدوى أن يزيحه بعيد لكنه ما يلبث أن يعود ملحا فى صورة جديدة « فريكيكو .. لا تشغل بالك بأشياء تافهة .. الخطأ اننى صادقت زمنا عدوا وأنا أحسبه صديقا .. ولكنى سعيد بحيرتى .. لقد قذفت بى طبقتى الى الماء والقارب يميل الى الفرق .. ولكنى سعيد

بحريتي • لأولاء عندى الطبقة .أو وطن أو واجب • ولا أعرف عن ديني  
الا أن الله غفور رحيم » ( ص ١٠٩ ) •

هذا الكائن الغريب الذى قذفت به طبقة الى الوجود وهي تتحشرج  
بأنفاسها الأخيرة لا يشعر بالولاء لهذه الطبقة التى تلفظ آخر أنفاسها بين  
يديه • انه على حد تعبير منصور باهى جناح من النسر المبيض • لكنه  
جناح ما زال يرفرف ولا يخلو من قدرة على الطيران وينقم هذا الجناح على  
الجسم الذى شاخ ينقم على هذه الطبقة التى أنجبتة ثورة • لم لا • كى  
تؤدبكم وتفقركم وتمرغ أنوفكم فى التراب يا سلالة الجوارى • انى منكم  
وهو قضاء لاحيلة لى فيه » ( ص ٨٧ ) بل انه يعتزم أن يقطع أسبابه  
بهذه الطبقة نهائيا • وأن يبحث عن مشروع يستثمر فيه أمواله  
بالاسكندرية عازما على الا يعود لطنطا • لا ليقبض نقودا أو يبيع أرضا  
فلتنذهب بذكرياتها الى الجحيم » ( ص ٩٦ ) • فلا ولاء عنده لهذه  
الطبقة • ولا ولاء عنده لوطن • فهو يرى أن أغلب مواطنيه الأعداء  
يخدمون فى جهة ويعملون لحساب جهة أخرى ( ص ٨٩ ) • ولا ولاء  
عنده لواجب • بل لا احساس لديه بالواجب أصلا • منذ الطفولة الناعمة  
المدلة التى حرص عمه على أن يوفرها له لأنه لم ير أمه وتركه أبوه وهو  
فى السادسة • ولم ينغمه زجر أخيه ولا تأديبه المستمر له على هروبه  
من المدرسة وفشله فيها • لذلك فهو يكره سيرة الشهادات • ويشعر  
باستعلاء فارس تركمانى يعيش بين رعاع • سقل الحظ بعضهم • نفس  
الحظ الذى ينفخ شمعته لتنطفئ ( ص ٩٩ ) •

وهو يحس احساسا عميقا بذبالة هذه الشمعة الموشكة على  
الانطفاء • ولا يجد أمامه من سبيل غير استنفاد كل وهجها قبل أن  
تنطفئ • فيزور ما يسميه بمراكز الاشعاع الأصلية • ويعنى بها المواخير  
وبيوت القوادات • معتبرا جميع النساء حريما متنقلا لمزاجه بعد ما رفضت  
مرفت الزواج منه ففضل أن يبقى عازبا الى الأبد لا يرتطم من جديد  
بلطفة ( لا ) • معتقدا أنه ينفث عن غضبه العظيم باغراقه التام فى  
الجنس وإخراجه اللسان للدنيا ومن عليها • لكن الملل ما يلبث أن يزحف  
فوق هذه الحياة • فما أضيق الاسكندرية فى عيني سيارة مجنونة •  
يمر فيها كالهواء ولكنها انقلبت الى علبة سردين • • الليل يتبع النهار  
فى اصرار غبى ولكن لا شئ يحدث على الإطلاق • ورغم أن السماء تنزين  
كل يوم برداء • والطقس كالبهلوان لا يمكن التنبؤ بحركته التالية •  
والنساء يقبلن فى ألوان لا حصر لها • فلا شئ يحدث على الإطلاق •  
الكون فى الحقيقة قد مات وما هذه المركبات الا الانتفاضات الأخيرة التى

قبل عن الجثة قبل السكون الأبدى » ( ص ١٢٢ ) . ورغم كل هذه الغزوات النسائية القاصرة على مواجهة الدعارة يلاحظ الموت والضيق . ويمر الوقت دون خطوة جديدة يخطوها لتحقيق مشروعه . يرغم الحاج ماريانا عليه في شراء مقهى ( الميرمار ) . فالأجانب يصفون أعمالهم ويرحلون وعليه أن يرث بصورة أو بأخرى فلو لهم المنهارة . وهو بالفعل يرث أحد هذه الاشلاء عندما يشتري الجنفواز بعد أن تؤكد له صفيه أنه ملهى ممتاز . صيفه مضمون وبقية العام مضمونة كذلك بفضل الليبيين الذين يصفون اليه محملين بنفود البترول . وينتقل من البنسيون للإقامة مع هذه البقى التي ورثها عن سرجان البحري . ينتقل للإقامة معها بعد أن اشتري الجنفواز . وأحس بأن معالم الطريق قد وضحت أمامه فلا يعبأ بموت سرجان . فليمت من يموت وليعيش من يعيش . فكل ما يهمه أن يحيى ليلة جنونية حتى الصباح في آخر يوم في السنة . فليعيش هذه الليلة الجنونية الطويلة قبل أن تهب نفخة ربيع تطيح بدباله الشمعة الموشكة على الانطفاء .

وبناء على هذه الحياة تتجدد خريطة علاقاته في البنسيون . ومن ثم نجد أن أواصر العلاقة لا تقوم إلا بينه وبين طلبة مرزوق الذي يصر دائما على تسميته بطلبة بك . فهو « الشخص الوحيد الذي يضمر له حبا واحتراما » وهو يقوم أمام عينيه كتمثال أثري للملك قديم دالت دولته وولي زمانه ، ولكنه يحتفظ بكافة مزاياه الذاتية . ( ص ١١٨ ) . أما بقية شخوص البنسيون فلا تقوم بينه وبين أى منهم علاقة تذكر . اللهم سوى احترام ماريانا الزائد له ونفاقها اياه . وهي في الحقيقة لا تحترمه هي بل تحترم فيه ماله وطبقته وتريد مشاركته مشروعة . وهو يبادلها أيضا هذا الاحترام ولكنه يضرب بنصائحها عرض الحائط . أما زهرة فقد حسب أنها ستقع في فزائه منذ أول نظرة . ولذلك طار صوابه عندما لم تستجب لمعايانه التي تحولت الى توسلات ما لبثت أن رفضت أيضا بازدرار واضح ، فاشعلت أعماقه بالغيظ . في سرائى علام بطنها عشرات من أمثالك ، ألا تفهمن ؟ أم تترين تقاضى دون الكفاية ياروث الجاموسة » ( ص ١٠٣ ) . ولا يفلت عامر وجدي من هذه الكراهية « الواقع أنني لا أحب قلاوون الصحافة ، وهيئات أن أوفق على خير ما دمت أصبح على وجهه » ( ص ١١٦ ) . وهو يكره تنصور أيضا ورغم عدم احتكاكهما معا . ولا عجب أن يكون هذا هو نفس موقف طلبه مرزوق « شهادة عالية جديدة . وسيم دقيق ولكنه يخلو من الرجولة وهو أيضا من الرعاع الملقولون وفي تحفظه ما يغري بكلمة » لذلك فهما يتبادلان

كراهية صامتة • فحسنى يحتقر انطواءات وغروره وأنوثته • وما يحل به نفسه من أدب ظاهري رخيص وقد سمعه مرة في الراديو فهاله صوته الكاذب مثله والذي تحسبه صادرا عن فارس خطيب ( ص ١٢٥ ) • • أما سرحان فانه يكرهه من أول يوم • • قد تهبط كراهيتي له لدرجة الصفر في الأوقات التي يفتح لي فيها قلبه المطبوع على الألفة والمعاشرة ، ولكن سرعان ما يرجع الحال الى أصله • ولا دخل لزهرة في هذه الكراهية فهي أتفه من أن تجعلني أكره أو احب انسانا • ربما لصراحته العمياء أحيانا • وربما لاصراره على الاشادة بالذرة المناسبة ولغير مناسبة • لذلك فكثيرا ما أرغمني على مجاراته ولو بالسكوت » ( ص ١٢٠ ) •

وهو لهذا يعيش في شبه عزلة قابعا في منغاه الاختيارى بينيانه المحكم ورأسه الكبير المنتفخ وتربعه على كرسيه كأنه حاكم • • أجل حاكم ولكن بلا ولاية وبلا محتوى • • نشأ بلا رقيب حقيقى فاجتاحه اللهو ، وما هو يدرك اليوم ، ومتأخرا ، أن الزمن عدو وليس بالصديق الذي توهبه • فيندفع في لهوه المجنون بلا حدود • محاولا احياء عهد خليفتنا خاله الذكر هارون الرشيد ، لكن عصر الرشيد انقضى • وما هي الحقيقة تنفجر أمامه • • غير متقف والمائة فدان على كف عفريت • • فيطير صوابه • • يسقط من عيائه محطما • معانيا من فقدان الثقة • متوهبا بأن الجميع يحيطون علما • وفشله ورفض مرفت له • • فيظل ينحدر وينحدر وينحدر ومعللا النفس بقشرة سمكة من اللامبالاة الناطقة في لزمته المتكررة • فريكيكو • • لاتلمني • • والحقيقة أن لا أحد يلومه على الإطلاق • • فحظه الأليم هو الذي قذف به الى الوجود بعد ما شاخ النسر وكف عن التحليق • • ولذلك فما عاد يصلح للحياة في البنسيون ، فيهرب الى سراديب الليل حيث تعيش الخفافيش التي يخنقها الضوء • • ولننتقل الآن الى منصور باهى •

## ٦ - منصور باهى :

اذا كانت مأساة حسنى سلام وليدة قذف طبقتها له الى الوجود والقارب موشك على الفرق • فان مأساة منصور باهى نابعة من داخله • • من احساسه العميق بالضعف ومن عجز ارادته عن الارتفاع الى مستوى وعيه • هذا العجز الذي يدمر حياته والذي يطل علينا منذ الكلمات الأولى للقسم الذى يرويه • • قضى على بالسجن في الاسكندرية وبأن أمضى العمر في انتحال الاعذار • • ومأساة منصور تلك وثيقة الصلة بمأساة صابر في ( الطريق ) وعمر في ( الشحاذ ) وأنيس في ( ثرثرة فوق النيل ) •

فهى من نفس الجنس الذى تنتمى اليه مشكلات هؤلاء الأبطال . ولذلك فانها تستخدم فى داخله بصورة مستمرة فيحس بأن العفن يجرى مع الهواء . ولعله يصدر أصلا من داخله . وهو بالفعل يصدر من داخله الذى تعبق فى كل أرجائه رائحة العفن الحبيثة . والذى تضطرم فيه عشرات الرغبات . وأفكار يقتلها التردد الطويل بين الأقدام والأحجام ، والاستسلام للواقع الذى يرفضه فلا يجد بدا من انتحال الاعذار والمعاناة من الاحساس بالندم والتمزق والضياع الذى يعيش منصور فى جحيه طوال الأيام التى يقضيها فى البنسيون . لا تخفف منه تلك المحاولات الساذجة المتسمة بالحناد الطفولى لتبرير ضعفه وعجزه مما . فتحت وطأة عسى الكبرياء يحاول أن يمنع نفسه بأنه لم يستمر فى كفاحه القديم لأنه كف عن الإيمان به . ويخفف هذا التبرير من آلامه لكنها توسوس كجرح قديم ما يلبث أن ينفجر كلما هاجت أحزان الماضى القديم . هذا الجرح الذى يسقط من جديد فيكتوى منصور بنيرانه طوال فترة اقامته فى البنسيون . والذى تمتد جذوره الى الفترة التى كان فيها طالبا بجامعة القاهرة . فى هذه الفترة عرف أستاذه فوزى . وعرف معه « بنيان من الأفكار راسخ الأساس . صراعات طبقية . أحلام دموية . كتب وتجمعات » . وفى هذه الفترة أيضا عرف دريه . أحبا وأحبته ولكنه ضعف أمام حب فوزى لها . تيقن من ضرورة أن يصارحه بأنهما متحابان لكن ارادته لم ترتفع أبدا الى مستوى هذا اليقين . وفجأة انتزعه أخوه الأكبر - وهو ضابط أمن كبير - من هذا الجو عنوة « ولا كلمة . سأقتلك من الوكر . ألم تسرع بأملك الى القبر ؟ ستذهب معى الى الاسكندرية ولو اضطرت الى أخذك بالقوة ، فانك غير جاهل . ماذا تحسبهم ؟ ابطالا ! هه ؟ انى أعرفهم خيرا منك ، ستذهب معى طوعا أو كرها » . ينتزعه أخوه من هذا الجو عنوة . ويصحبه الى الاسكندرية حتى يكمل دراسته بها ثم يعمل مديما باذاعة الاسكندرية . ويقدم بها برنامج « أجيال من الثورة » معللا النفس بأنه ما عاد يؤمن بهذه الأفكار القديمة .

لكن ما هو الأخ الأكبر ينتقل الى القاهرة ، فيتقل منصور - بتوصيته ؛ للاقامة فى بنسيون ( ميرامار ) قاطنا أخسر الحجرات الثلاث المظلة على البحر . وما هو الماضى يتفجر أمامه من جديد ذات صباح فى صورة خبر صغير يلقي على مسمعه همسا « قبض على أصحابك أمس » . تمقبه كلمات لزجة تننى على حكمة أخيه ، فنعم الحكيم أخيه . ويستعيقظ هذا الماضى بضربة واحدة ليعيش منصور من جديد فى قلب دوامته وبين ذبوله الباقية . يهرع عقب سماعه الخبر الى القاهرة ، ويذهب الى منزل فوزى حيث



تستقبله زوجته درية ، فيعرف منها أنه قد قبض عليهم جميعا ، وانها أصبحت وحيدة بلا مورد ، فقد كان فوزى أستاذًا مساعدا بكلية الاقتصاد ولكن بلا مفسرات ٠٠ وكان لابد مما ليس منه بد فحوم الماضي دفعة واحدة حول الجو المقبض الذي تسبح فيه الحجرة • واجتاحتها العذابات القديمة وهو يحدثها عن محاولاته الفاشلة في العودة بعد ما انتزعه أخوه من بينهم عنوة ٠٠ حيث قيل وقتها أنه يسعى للعودة ليعمل عينا لأخيه ، وبات المحاولات بالفشل ٠٠ وها هو الآن يكنى بنيران الاحساس بأنه كان يجب ان يكون معهم ٠٠ ولكنها تقول له بحزن بأنه لا جدوى من تعذيب نفسه فينصرف معتزما ان يماود زيارتها من جديد • وفي الليلة نفسها تأتيته فكرة كتابة برنامج عن ( تاريخ الخيانة في مصر ) ٠٠ وفي هذه الليلة أيضا اتضح في أعماقه الصورة الرئيسية لمكونات عذابه ٠٠ أن تؤمن وأن تعمل فهذا هو المثل الأعلى • الا تؤمن فذاك طريق آخر اسمه الضياع • وأن تؤمن وتعجز عن العمل فهذا هو الجحيم • ( ص ١٦٢ ) • وطول فترة اقامته في البنسيون يعيش في جحيم هذا العجز الوهيب الذي تقصر فيه الإرادة عن الارتفاع الى مستوى الوعي ٠٠ هذا القصور الذي أفقده في الماضي حبه القديم لدرية ، بل حبهما المشترك معا ، فلو ارتفعت ارادته الى مستوى وعيه ساعدها وخاطب فوزى لانقلبت حياته رأسا على عقب • ولو ارتفعت ارادته الى مستوى وعيه عندهما حاول أخوه أن ينتزعه من جو القاهرة وأفكارها ، وفعل ما يستوجب وعيه الذي تفجر عبر تلك الصرخة الفاضية « انك تقضى على الى الأبد » لتفترت صورة حياته كلية ٠٠ لكن اليوم لا يكاد يتحرر من الاحساس بالذنب الذي سيطر على حياته منذ عجزه تركه سادرا في ضياع ما لبث أن استحال الى جحيم ٠٠ وها هو قر في نفسه أنه هو الذي أسرع بأمه الى القبر ٠٠ ذلك الاحساس الجهنمي الذي يتغذى على اليأس ، واليأس يدفع للتهور ولأن يداوى المريض الداء بالداء ٠٠ ومن هنا يجد نفسه مندفعاً في تيار من الحماقات التي لم تجر له في بال ، فتتهافت بدرية « انى أحبك كما أحبيتك في زماننا الأول » ولما تصعبها المفاجأة ، يعلل النفس بأنه سيوجد في الرسائل شجاعة أكثر •

حتى هذه اللحظة لم يكن منتبها لذلك الصراع الذي يتلاطم في باطنه الى ما يجري في البنسيون ٠٠ كان والذي دفع منصور بأهى الى وصفه يعيش فيه بجسمه فقط • يشغله عنه بأنه « يبدو ملتصقا بذاته فوق ما يتصور العقل » ( ص ٢٢١ ) حتى استيقظ فجأة على أصوات المعركة الأولى التي دارت في البنسيون بين صفية وبركات وكل من سرحان وزهرة ٠٠ وعرف بتفاصيل القصة فوجد نفسه يهتف « الخيانة هي الخيانة على

أى حال « ٠٠ ووقع القول من مسمعه موقعا غريبا فاجما ، وجد له في فمه طعم السم وعواقبه ، فحنق على سرحان ضمن حنقه على نفسه ولعنه ألف لعنة ( ص ١٦٧ ) ٠٠ ومن هذه اللحظة بدأ متابعة تصرفات سرحان ٠ وأخذ يصب عليه كراهيته لنفسه ، وضيقه بالعذاب الذى يعيش فيه ٠ اذ وجد فيه بدلا تعويضيا لنقمته على نفسه ولاحاساسه المريض بالذنب ٠ وبدأت تنمو كراهيته لسرحان بموازاة انغماسه فى الحماقات مع دريه ٠ فلولا أنه علق جزءا كبيرا من مأساته على مشجب سرحان البحرى ، لما استطاع أن يضى فى الشوط حتى آخره ٠ وبدأت الكراهية تستعر - ينفذها تعاطفه الشديد مع زهره التى يرى أنها فى سن فتاة جامعية وكان يجب أن تكون كذلك ٠ وأعجابه باعترامها التعليم ، بقوة ارادتها وتقتها بنفسها وتصميمها الراسخ على فعل ما تعتقد ، ذلك لأن الصعود يذكر بالهبوط والقوى بالضعف ٠ والبراة بالعفن ٠ والأمل باليأس ٠ وللمرة الثانية لم أجد من أصب عليه جام غضبى الا شخصية سرحان البحرى » ( ص ١٦٨ ) ٠

وتكررت لقاءاته بدرية فى حديقة الحيوان - كالزمن الماضى - وتحت شجرة الكافور فى كازينو الشاطئ ٠٠ جاءت هربا من أن تبقى وحيدة مع رسائله التى أرسلها . بعد زمانها بأربع سنوات ولشخص لا وجود له ، ولكنه يؤكد لها أن هذه الرسائل تتضمن أشياء تتجاوز طبيعتها الزمان والمكان ٠٠ وهو ضعيف وتميس ، فهو فى رأى الآخرين جاسوس وفى رأى نفسه خائن ٠ هاهى لمبة الاعتراف تؤتى ثمارها ٠٠ ويلبس حديثه ذلك وترا حساسا فى أعماقها ٠ فهى الأخرى يمزقها إخلاصها الزائف ٠ وتعتقد أنها خائنة منذ قديم الزمان ٠٠ خائنة بسكوتها على حب فوزى بينما كانت تحب منصور ٠ خائنة بإخلاصها الزائف له ٠٠ ها هما يبران السقوط وفلسفاته ، ومن ثم يتدهوران معا بأكثر مما تصورت كما تعترف هى ( ص ١٧٠ ) خاصة وقد وجد منصور فى أعماقه بعد ما أحس بأنه جوهر مأساتها أنها يمزقان بلا سبب حقيقى « رغبة طاغية تدفعه الى الحضيض كأنها الحضيض غاية منشودة تطلب لذاتها ٠ أو كأنها الجحيم أمسى هدف الانسان النهم الى السعادة » ( ص ١٧٠ ) ٠٠ فأنحدرا معا حتى زكمت رائحة انحدارهما الانوف ٠ وحتى وصلت تلك الرائحة الى الغائب خلف الأسوار فأرسل الى زوجته يمنحها الحرية لتتصرف فى مستقبلها كما تشاء ٠

عندئذ انفجر الجرح ٠٠ فهاهو الطلاق الذى علق عليه كل شيء يأتيها وحده ليضعه من جديد فوق الحافة الحرجة الجهنمية ٠ عليه أن يتخذ

قرارا فالحلم يستأذنه لينسرب الى عالم الحقيقة . ولكنه غير سعيد  
 « يجب أن أكون صريحا مع نفسي ، بل أريد ما يكون عن السعادة ! اني  
 قلق وخائف .. وليس ما بي شعور بالندم أو الخجل .. انه ملتصق  
 بذاتي دون غيري .. ملكي الشخص . واذا لم أكن في موقف دفاع  
 عن سمادتي ففي أى موقف أكون ؟ .. وبلغ الخوف والقلق بي مبلغا  
 لم أعد أكثر معه لمواطفتها أو حتى مجاملتها .. أفقت من سحرها  
 كأن هراوة صكت رأسي . تحررت من سطرتها . وارتفعت في باطني  
 القلق المضطرب المذعور موجة سوداء من النفور والتمرد والقسوة . لم  
 أجد لذلك تفسيرا الا يكن الجنون نفسه . فقلت بهدوء مخيف .. دريه ..  
 لا تقبل هبته الكريمة » ( ص ١٨٧ ) .. عنداك حملقت في وجه ذاهلة غير  
 مصدقة تميسة غاضبة .. زلزلتها الكلمات فطلبت تفسيرا . لكنه ليس  
 لديه ما يقوله سوى انه يكره نفسه ، وعليها الا تقترب من رجل يكره  
 نفسه .. فقد استيقظت تحت وطأة المفاجأة الى غرقه في بشاعة الحياة  
 حتى الآنين فكره نفسه .. ولم يقب عنه في لحظة الفراق الاخيرة بعد  
 ان تركته تميسة غاضبة « ذاك الكائن المخلخل المقهور الذي يختفي  
 في تيار السابلة هو حبه الاول وربما الاخير في هذه الدنيا ..  
 وباختفائها هوى الى الحضيض » ( ص ١٨٩ ) .. وتحت وطأة الاحساس  
 الرهيب بالذنب والحيانة والرغبة في التعويض والانتقام من الذات معا .  
 يعرض على زهرة الزواج منه بعد تخل سرحان عنها .. يعرض عليها الامر  
 باخلاص وجدية ، لكنها لا تستطيع أن تقبله . وتنصحه بالعودة الى فتاته ،  
 فيرتد من جديد الى فراغ . الى دوامة السقوط والضياح .

وهو يرمي سقوطه ذاك . يرميه ويحاول أن يقهره لكن دونما جدوى .  
 يحاول أن يقتله في شخص سرحان الحديدي الذي قال لنفسه الوليل له اذا  
 غدر بها .. وتملكته بفتة فكرة غريبة منحرفة . وهي أن يسلو  
 بها لينزل به المقاب الذي يستحقه » ( ص ١٧٦ ) .. وهاهو يغدر بها  
 فعلا - على صعيدي الاصل والبديل معا - فيصق « على وجهه وجه كل وغد  
 وكل خائن » ( ص ١٨٤ ) ويستبكان في عراق عنيف ، لكن العراك وحده  
 لا يشفي غليله . فهو منغمس في حماة هذا العراك منذ امد طويل دونما  
 جدوى . لذلك فانه يريد أن يقتله . لأنه موثق من أنه الجرعة السامة التي  
 قد يتداوى بها . لهذا فطيف اتمام مراسيم قتله يداعبه في أحلام يقظة ،  
 ويقول لهذا الطيف اللعين : « ليس من أجل زهرة .. ليس من أجل زهرة  
 فقط .. اذن لم ؟ لا حياة لي الا بقتلك .. وينفذه الطيف : ولكنك ستقتل  
 أيضا .. أنسيت ؟ .. فيجتاحه شعور المهاجر الذي ودع المدينة بكافة

هجومها .. تمل بهذا الشعور وتيقن من ضرورة الاجهاز عليه فقتله » ( ص ١٩٧ ) لكنه لا يقتله الا فى الحلم فقط .. فعند تنفيذ الجريمة الحقيقية يجد أنه قد نسي القصة الذى قرر أن يجهز به عليه . نسيه فى البنسيون فتضايف غضبه على نفسه ، وعلى السكران - سرحان - المنعم بغيبوبة . لا يستحقها .. وجن جنونه فانهال عليه بطرف الحذاء فى شتى أطرافه حتى أفرغ غضبه وهياجه . وتراجع الى السياج وهو يترنح من الاعياء مرددا : « لقد قضيت عليه » .. لكنه فى الواقع لم يقض عليه .. ولا حتى استطاع أن يقدم للمحكمة مبررا جديا لرغبته فى قتله .

أن منصور - كما يقول عامر وجدى - فتى رائع ولكنه يعانى داء خفيا وعليه أن يبرأ منه ( ص ٢٧٨ ) وهو حقا يعانى من داء العجز المضال .. ومعاناته من هذا الداء هى التى تدفعه الى حب زهرة التى عثر فيها على الثقة وقوة الإرادة معا .. فوضوح غاياتها يرافقه عظيم ثقته فى نفسها وفى قدرتها على تحقيق هذه الغايات .. فهى الوجه المناقض لضعفه ومن ثم يحترها ويعرض عليها الزواج بجدية فى لحظة انهياره عقب عجزه عن الاستمرار فى علاقته مع درية بعد طلاق فوزى لها .. وهو يدرك هذا جيدا لأنه يعرف « أن الحياة لا توجد بنفسها الا للأكفاء » ( ص ١٨٠ ) .. وأنه ضعيف ممتلئ بالاحساس بالذنب والخيانة .. وتتركه الرواية وهو يعانى من هذا الاحساس الذى حاول بصورة جنونية أن يفتك به ولكنه فشل .. تتركه بصارع السقوط والفسياح بعد ما عجزت ارادته عن الارتفاع الى مستوى وعيه .. وبعدما فشل فى أن يكون كفه ! للزواج بزهرة أو الحصول على احترامها الحقيقى . فلو سقط الضوء أمام عينها على حقيقته لما فاز بغير احتقارها .. لننتقل الآن الى آخر الشباب . الى الشباب القليل المنتحر سرحان .

## ٧ - سرحان البحيرى

إذا كانت مأساة منصور باهى ترتبط بوشائج عديدة بأبطال روايات نجيب محفوظ الأخيرة فإن مأساة البرجوازي الصغير الذى تصفقه رغبته فى التسلىق والحصول على مزايا الطبقة العليا .. هى مأساة محبوب عبد الدائم ( فى القاهرة الجديدة ) وحميده فى ( زقاق الملوك ) وحسنين فى ( بداية ونهاية ) .. هى نفس مأساة هؤلاء الأبطال القدامى ولكنها الطبعة الجديدة من هذه المأساة .. آخر طبعة منها .. طبعة الستينيات بعلامتها الخاصة وسجاتها المميزة .. لأنها تقدم لنا صورة الانتهازى الذى حاول أن يستغل الثورة المصرية وأن يتسلق فى غفلة منها على حسابها ..

فسرحان البحري كان عضواً بهيئة التحرير ثم الاتحاد القومي وهو اليوم عضو لجنة العشرين بالاتحاد الاشتراكي . وعضو مجلس الادارة المنتخب عن الموظفين والمتطلع لحل مشكلات العمال . ولكنه برغم كل ذلك يشترك مع زميله ، الذي لا يفرق بين الوفد والنادى الأهلى ، المهندس على بكير فى محاولة سرقة لورى من الغزل يبيعانه فى السوق السوداء . معتقداً أن مال الشركة التى يعمل فيها - وهى من شركات القطاع العام - مال بلا صاحب . ويدبر خطة السرقة فى نفس الوقت الذى يذهب فيه الى المقر العام للاتحاد الاشتراكي لسماع محاضرة عن السوق السوداء . فشعاره « أريد أن أفيد وأستفيد » ( ص ٢٣٢ ) .

تحت هذا الشعار رافق صفية بركات زمناً . عاشا حياة مشتركة عدا بعض المجاملات التى كانت تنفحه بها فى المناسبات والتى عجز - لظروفه الخاصة - عن ردها . لا يهم فغيره آخرون يستغلون عشيقاتهم استغلالاً فاحشاً . ومن أجل هذا الشعار أيضاً تملق طلبه مرزوق وحسنى علام ، ابنى الطبقة التى يحلم بأن يرثها بطريقة ما ( ص ٢١٧ ) ومن أجله أيضاً يفامر بالاشترك فى عملية سرقة الغزل لأنه لا قيمة للحياة لديه بلا فيلا أو سيارة أو امرأة ( ص ٢٠٧ ) . ولأن الأسعار ترتفع والمرتبات تنخفض والعمر يجرى ( ص ٢٠٩ ) . يوافق على الاشتراك فى هذه العملية دون مقاومة تذكر « فمقاومته الحقيقية كانت قد انهارت منذ زمن بعيد » ( ص ٢٠٩ ) فهو منذ اللحظة الأولى فى القسم الذى يرويه يتحرق توقاً الى هذه الحياة الرخية المنعمة . أول كلمة فى هذا القسم هى « هاى لايف » . ومن أجل هذه الهاى لايف التى يحلم بها يضحي بكل شئ . بصغية أولاً ثم بزهرة بعد ذلك . فما عرف الاخلاص ولا أرقته يوماً عذابات الضمير . كل ما يقوده فى الحياة قرناً استشعار حساسان للمنفعة . قرنان واضحان فى جلاء يدفع طلبه مرزوق الى التاكيد على أنه « وفدى ذكى . وما تحت البدلة الا مجنون بالترف » ( ص ١٠٨ ) يؤكد ذلك لأنه يحس من الوهلة الأولى بأنه أحد أبناء الغابة التى يتعارك وحوشها على أشلائهم هو وحسنى علام وكل أبناء طبقتهم . وبهذا المنهج النفعى عاش كل حياته . ومنذ أيام التليف بالجامعة عندما كان عضواً بلجنة الطلبة الوفديين . لم يكن وفدياً مخلصاً كما يقرر زميله الوفدى المتعصب رائت أمين . وهو لهذا يشك فى اخلاصه للاشتراكية منذ الوهلة الأولى بل انه يعترف بنفسه « لم أكن أهتم فى أعماقى بالسياسة رغم نشاطى الموقور فيها » ( ص ٢٥١ ) فهذا النشاط الموقور ليس الا مجرد محاولة لامتلاك بعض المفاتيح التى قد تقود الى هذه « الهاى لايف » المبتغاة .

قلت ان كل ما يقوده فى الحياة قرنا استشعار حساسان للمنفعة  
 .. لهذا فانه ينفذ الى البنسيون سميا وراء « شهوة كالتى ساقته الى صفة  
 فى الجنفواز » ( ص ٢١٥ ) .. وراء زهرة يأتى البنسيون بعد أن تأكد  
 من أن الصنارة قد تثبتت .. وفيه يتطلع الى التعرف بنزليه الجديد من  
 حسنى علام ومنصور باهى « يفرزة لا تنى عن الاكثار من المعارف  
 والمصاحب .. ودائما تنظر الى الوجه الجديد بعين صياد » ( ص ٢٢١ )  
 .. وعندما يبادل طلبه مرزوق حديثا عاديا لامعنى له يحرص طيلة الوقت  
 على احترامه ومجاملته والتودد اليه .. الى كل شيء ينظر بهذه العين  
 المتطلعة الى المنفعة لرغبة فى تحقيق الحياة الرخيصة المنعمة بالفيلا  
 والسيارة والمرأة .. لذلك فهو يحاذر من أن ينجرف مع حب زهرة الى  
 الهاوية فيفرز قلمييه فى الحافة راميا بثقله الى الوراء .. ويرفض الزواج  
 منها لأنه يرى أن « الزواج مؤسسة .. شركة كالشركة التى تعمل بها ..  
 له لوائح ومؤهلات واجراءات .. اذا لم يرفعنى من ناحية الأسرة درجة فما  
 جدواها ؟ اذا لم تكن العروس موظفة على الأقل فكيف افتتح بيتا جديدا  
 يستحق هذا الاسم فى زماننا العسير ذاك ؟ .. أما مرجع تماسى فهو أننى  
 أحببت فتاة غير مستوفية لشروط الزواج .. ولو قبلت حبى بلا قيد لضجيت  
 فى سبيلها بالزواج الذى أحسن اليه منذ البلوغ » ( ص ٢٢٨ ) .. وهى  
 ترفض هذا الحب المريب العارى من القيود لأنها تأبى أن يجعل منها امرأة  
 مثل صفية .. فيؤمن من أنهما أن يتلاقيا أبدا « هى تحبه ولكنها ترفض  
 التسليم بلا قيد .. وهو يحبها ولكنه يرفض القيد .. ولا هذا ولا ذاك بالحب  
 الحقيقى الذى تنحى عنه الإرادة والعقل » ( ص ٢٤٦ ) .. وهو لذلك ،  
 وطبقا لمنهجه الأثير ، يزن مدرستها بعقل بارد « قدرت المرتبة والدروس  
 الخصوصية ، وتذكرت فى ذات الوقت يأسى المتزايد من زهرة .. وفى  
 أسرته عثرت على اغراء جديد وهو ملكية والديها لعنارة متوسطة بكرموز »  
 ( ص ٢٤٤ ) .. ثم ينتصر العقل على القلب ، ولا يبقى الا اعلان الخطية :

وقبحة تعطل كل المساعد التى أعدتها .. تنهار كلها قبل أن يصمد  
 فى أحدها فى السلم الاجتماعى .. يتحطم مصعد الزواج بعد ثورة زهرة  
 فمنأقشبتها لعلية وأهلها الحساب .. ثم ينهار مصعد الثراء مدحرا معه  
 أمنه بعدما تنكشف السرقة ، ويقع السائق فى أيدي البوليس ويعترف  
 بكل شيء .. وتأتيه هذه الأخبار المفجعة وهو تحت وطأة الخمر ، فيطلب من  
 البارمان موسى الحلاقة يقطع به شريانه وينتحر .. ينتحر فى نفس الليلة  
 التى غادر فيها بنسيون ( ميرامار ) الى بنسيون ( ايفا ) .. والبلى تشارك فى  
 صبيحتها مع منصور بعد أن أعلن غدره لزهرة سافرا .. ينتحر بعد أن

تنتهى فجأة كل المساعدة التى حلم بأن تنقله الى الحياة الرخيصة المنعمة بالفيللا والسيارة والمرأة .. تنتهى كاشفة عن هوة عميقة تفتح فاهها لتبتلعهم . فيؤثر الانتحار على ظلام هذه الهوة العميقة التى لا يعرف لها قرارا .. وبانتحاره يموت بصيص الأمل الشاحب فى وجود عريس كفه لزهرة من بين سكان البنسيون .. يموت فى اليوم الأخير من السنة فيختبها أسوأ ختام للبنسيون كله ولا تعرف ماذا يخبئ له العام الجديد ١٩٠٠ .. وبموته ينتهى القسم الرابع والأخير من هذه الرواية أو بمعنى آخر تتكامل أبعاد الموضوع الذى تقدمه .. ولا يبقى بعد ذلك سوى تعليق صغير لعامر وجدى نعرف منه مصير كل من زهرة ومنصور . وتنتهى به الرواية على آيات من سورة الرحمن .. تلك الآيات التى تؤكد أن الدنيا ما زالت بخير . وأن هذه الحياة المثقلة بمآسى الذبول واستقوط والضياع والخيانة ما زالت ممكنة بل ورغبة . وأن وقت زهرة لم يضع سدى .. فقد أكدت الرواية أن معرفتها بعدم صلاحية كل هؤلاء لها هى طريقها الى معرفة الصالح المنشود .

#### ٨ - أى بنسيون غريب ذاك ؟

قلت من البداية أن ( ميرamar ) أنشودة رثاء عميقة لدروب الفشل والضياع والخيانة .. وللانماط التى ضاعت تحت وطأة هذه الدروب .. مراثية تحمل فى داخلها البذور الجنينية لأغرودة ميلاد لم تولد بعد .. ومن ثم ترين فى أفقها سحب التشاؤم والقنامة .. تلك السحب المتكاثفة التى تدفع القارئ الى التساؤل فى نهاية الرواية أى بنسيون غريب ذاك ؟ وأى بشر تعساء سكانه ؟ لا أمل يرجى من أى من شخصياته .. عجوز غريب تجاوز الثمانين وصف بالالحد مرة ، وافترى عليه باللوطية مرات .. ومع هذا هو الوجه الوحيد المشرق الذى يطل على أفق هذا البنسيون الغريب .. يطل عليه ليعيش على الذكريات فى انتظار النهاية .. متسلية بقراءة سورتنى ( القصص ) و ( الرحمن ) .. القصص والذكريات القديمة ثم نزعة الرضا بالواقع مهما كان وأيا كان من ثم عجوز آخر عليل وداعر وحائد وصقيم .. يقف على حافة الجنون من الفيظ والقهر والاحباط . ثم ثلاثة من الشبان .. أولهم - حسنى علام - هو النموذج النمطى لآخر ما أفرزته الطبقة الاقطاعية التى يوشك قاربها على الفرق .. ولأنه النموذج النمطى لأبناء هذه الطبقة فى هذه المرحلة من تاريخها نجده يمثل المتوسط الحسابى لمجموع أفرادها فى هذه المرحلة من تاريخها .. وهو القاسم المشترك الأعظم لهؤلاء الأفراد .. بيناته

المحكم ، وغروره الأعمى ، ولا مبالاته ، واغراقه فى الجنس .. وكان هذه الطبقة لم تنجب أبدا أسوياء .. والإنسياء من أبنائها - أخوة وأخته - لا يعيشون فى البنسيون ولا حتى فى مصر كلها .. والشباب الثانى - منصور باهى - نموذج نمطى للمنقف الغريب الذى تتحدث عنه الكتب ولا يعرفه الواقع الا قليلا .. فى داخله يجتمع العجز والضعف والخيانة والتردد ، الوسط الحسابى أيضا لكل الصفات المرذولة فى المثقفين . أما الشاب الثالث - سرحان البحرى - فهو الصورة النمطية للانتهازية منذ قديم الأزل .. ناعم نعومة الثعبان ، لزج لزوجة مخاط الملق الأصفر .. وغد وجبان ولا يتورع عن أن يبيع نفسه للشيطان مقابل تحقيق منفعة . كل تصرفاته محسوبة ومقاسة سلفا .. بل ان نهايته هى الأخرى نمطية وواضحة من البداية .

هؤلاء هم سكان البنسيون الشباب الثلاثة ، لا أحد فيهم يصلح لزهرة ، لا الاقطاعى ولا الشيوعى الخائن المرتد ولا حتى بلدياتها الانتهازى .. ولا حتى ممثل الرأسمالية الوطنية محمود أبو العباس القابع فى كشكه أمام العمارة .. لا أحد منهم يصلح لها ولا يضم البنسيون سواهم لا أدري لم .. وبرغم بصيص النور الذى يشى به الحديث فى نهاية الرواية . يرين على جوها هذا المعتم المتشائم . وتمتلى ثناياها بتنويعات مختلفة على اللحن التراجيدى الرئيسى الذى تقدمه الرواية .. لحن السقوط والضياح والخيانة . وعلى الصعيد الرمزي الذى يطل بوضوح عبر الرواية بل ويفرض نفسه عليها بشكل سافر .. يبرز تساؤل ملح .. لماذا لم يضم البنسيون .. وهو صورة للعالم الكبير ، للحياة وربما لمصر ، غير هذه النماذج المريضة بصورة أو بأخرى ؟ أتراه يؤرخ لمرحلة يترك بعدها البنسيون فارغا أو شبه فارغ ليستقبل سكانا جددا . أو يبدأ مرحلة جديدة . أم أن الأحكام البنائى الذى يخضع له كل شئ فى الرواية هو الذى حتم عليه هذا ، حتى تسير الرواية فى الخط الذى ينتهى بها الى ما تريد أن تقوله .. لأنها برغم معالجتها للواقع التصاقها بهوموم تنطلق أصلا من الفكرة .. من البناء الفكرى المسبق ثم تختار من الواقع ما يتواءم معه من جزئيات وشخصيات وأحداث .. وهذا هو ما يدفعنا الى أن نتنقل أخيرا الى بعض القضايا والملاحظات الفنية التى تطرحها الرواية بالرغم من مناقشتنا لبعضها فى مطلع هذه الدراسة .



من انوهلة الأولى سيفتقر الى السطح ذلك التساؤل الذى ينحت ملامحه من شخص الرواية الفنى ٠٠ اذا كتب بجيب محفوظ روايته بدت فى صورة رباعية ؟ وهل كان باستطاعته أن يقدم لنا نفس هذا الموضوع دون اللجوء الى هذا الشكل الروائى وبالاكتفاء على أسلوب القص المباشر الذى اتبعه فى رواياته السابقة ؟ ٠٠ وهل فى طبيعة الموضوع ما يحتم استخدام هذا الشكل الجديد ؟ ٠٠ يفرض هذه التساؤلات من البداية ، ليس شكل الرواية الجديد فحسب ، ولكن ما ترتب على هذا الشكل الجديد من تكرار للكثير من الأحداث ايضا . وإجابة على هذه التساؤلات أقول أن هذا الأسلوب الروائى الجديد ليس الا أحد وجوه الموضوع الجديد الذى تعالجه الرواية ٠٠ فتقسيم الرواية الى أربعة أقسام وتقديمها بهذا الأسلوب الذى يتشابه فى بعض وجوهه مع أسلوب الرباعيات فى الأدب الروائى ، كما هو الحال عند فوكتير فى ( الصخب والعنف ) وعند داريل فى ( رباعية الاسكندرية ) وعند فتحى غانم فى ( الرجل الذى فقد ظله ) ، واحد من وجوه الموضوع الذى يقدمه ٠٠ لأن هذا الأسلوب لا يحكى الأحداث فحسب ، ولكنه يؤكد لنا انفصال الشخصيات الأربعة عن بعضها بشكل واضح ودوران كل منها فى فلكها الخاص . هذه الأفلاك التى لا تتداخل أبدا ولكنها تتماس فقط ٠٠ فكل منها علم على نمط من الأنماط وعلى شريحة طبقية أو فئة اجتماعية أو تاريخية ٠٠ ولأن هذه الشخصيات تعيش فى عوالم منزلة كل فى قوقعته الخاصة ٠٠ تتلامس لكنها لا تتداخل أبدا ، كان لابد أن تنعكس هذه الحقيقة على شكل الرواية الفنى . وكان لابد أن تستقل كل شخصية بقسم خاص نتعرف فيه عليها وتقدم لنا الأحداث عبر حلقيتها وتعلق لنا عليها ٠٠ هذا فى اعتقادى ما دفع الفنان الى تقديم روايته بهذه الصورة ٠٠ غير ان التعليق الأخير الذى قدمه عامر وجدى على الأحداث يشكل ضعفا فى هذا البناء الفنى المتناسك الجميل ، ويعتبر ثغرة تخلخل تماسكه وتضعفه . فقد كان على الفنان أن يقدم لنا كل ما يريد أن يقوله عبر الأقسام الأربعة وحدها ٠٠ صحيح أنه أثر أن يحجب بعض التفاصيل حتى النهاية ، ليخلق درجة من التوتر ونيسد القارئ الى متابعة فصول روايته . الا أنه ما كان عليه أن يحقق ذلك على حساب البناء الفنى للرواية .

هذا وقد أدى أسلوب القص بهذه الطريقة الى الاعتداد على النقلات السريية ، بين حاضرات الشخصية وماضيا ومستقبلها ٠٠ بين داخلها وخارجها ٠٠٠ الا ان التخطيط اللاهتي المحكم ما يلبث أن يظل علينا عبر

**هذه النقلا ٠٠ ويتحكم فيها بسيمة دائمة وقسرية في بعض الأحيان**  
 ٠٠ صحيح أن الاختيار أحد مهام الكاتب الأساسية ٠ إلا أن انطلاق الكاتب  
 من الفكرة كان يدفعه في كثير من الأحيان إلى التدخل الصارم الذي يحكم  
 أغلب النقلا في الرواية ٠ ولناخذ مثلا القسم الخاص بعامر وجدي ٠٠  
 سنجده على سبيل المثال لا الحصر أنه يتذكر قوته السابقة في لحظة عجزه  
 الراهنة ( ص ٤٠ ) ٠ ويتذكر ماضى طلبه مرزوق الحافل بالدعارة  
 والعريضة عند سكره ( ص ٣٤ ) ويأتيه خبر اعتزام زهرة التعليم عند  
 قراءته لمطلع سورة ( القصص ) ٠ وينتقل فور سماع خبر خيانة سرحان  
 لزهرة إلى البشوات الذين خانوا الوفد في أزمة بنك التسليف أعوام  
 ١٩٣١ و ١٩٣٢ ٠ وليست النقلا وحدها هي التي تخضع للمنطق  
**الصارم بل الأحلام أيضا ٠** فهو يصحوا من حلمه بالمظاهرة الدامية التي  
 اقترح الانجليز على أثرها ساحة الأزهر على أصوات اقتحام صفية بركات  
 البنسيون ومشاجرتها التي دارت به ٠ كما يصحوا من حلمه بوفاء أبيه  
 على صوت المشاجرة الثانية بين حسني علام وزهرة وسرحان البحري  
 ٠٠ وغير هذه الأمثلة كثير ٠ لا يخلو منها قسم من أقسام الرواية الأربعة ٠

وليست النقلا وحدها هي التي ترزح تحت وطأة هذا التخطيط  
 الهندسي الصارم ٠ بل أن كثيرا من الشخصيات والأحداث تخضع له ٠٠  
 بعضها يعانق التخطيط الذهني فيه المغوية والاقناع وبعضها يمانقه  
 القسر لكن لا ينجو أيها منه ٠٠ على الصعيد الأول نجد أن عليا تسكن في  
 نفس البصرة ولكن في الدور العلوي بينما زهرة أسفلها ٠ ويكون طموح  
 سرحان إلى عليا ورفضه الزواج من زهرة سائرا في طريق حلمه « بالهاى  
 لايف » ٠٠ وعلى هذا الصعيد أيضا نجد جنوح عامر وجدي إلى قراءة سورتي  
 ( القصص ) و ( الرحمن ) دون غيرها متوائما مع حنينه إلى القصص  
 والذكريات القديمة من جهة ومع رضائه بالواقع وبحبه عن مواطن الجمال  
 فيه من جهة أخرى ٠٠ وعلى هذا الصعيد ٠ أيضا نجد أن كون سرحان  
 البحري هو الوحيد الذي تمتد أصوله أو تقترب من المنطقة التي نشأت  
 فيها زهرة متوائما مع إشارها إياه بالحب دون غيره من الشبان ٠٠  
 أما على الصعيد الآخر فأننا لا نستطيع أن نهضم القسر الواضح في تسكين  
 النزلاء في حجرات البنسيون ٠ عامر وطلبة يسكنان في الحجرتين اللتين  
 لا تطلان على البحر ٠٠ بينما يقطن الشبان الثلاثة في الحجرات الثلاثة  
 المطلّة على البحر ٠٠ ولا أن ننسى الاختيار المتعمد للأسماء ٠٠ فسرحان  
 لابد أن يكون يقظا ومنصور لابد أن يكون مهزوما ٠٠ ولابد أن يكون  
 الحس العمل الذي يتميز به الأول متناقضا مع اسمه ، كما يتناقض الحس

التأمل الذى ينطبع عليه الثانى مع اسمه ايضا ٠٠ ولا بد أن تكون زهرة  
هى الزهرة النظرة المتفتحة ٠ وعامر وجدى ٠٠ عامر فصلا بالذكريات  
والوجه والأشواق ٠٠ ولا بد أيضا أن يكون سرحان أول الشبان وفودا الى  
البنسيون وأول من فاز بحب زهرة فى الآن نفسه ٠

بقيت ملاحظتان أخيرتان ٠٠ أولهما صفاء اللغة ورقتها وعذوبتها  
الشعرية ٠٠ وميل نجيب محفوظ الى استخدام الكثير من الكلمات العامية  
والجديدة بعضها دلف الى القاموس الجديد بينما البعض الآخر لم يدلف  
بعد ٠٠ فهو يستعمل كلمات بنسيون وبارفان ونجفة وراديو ومصران  
وطيارة طائرة وزباله وليس قمامة وكرواسان وباص وكابتن وكازينو  
وتراييزة شيزلونج فنجال وليس فنجان وبسكوت ولورى ويستخرج من  
التليفون فعل تلفنت ٠٠ وغير ذلك ٠٠ يستعمل هذه الكلمات كلها ولكنه  
يصر فى الوقت نفسه على استعمال صوان بدلا من دولاب مثلا ٠

أما الملاحظة الثانية فهى تركيزه الشعرى على الطبيعة ، واستخدامه  
لها ليس كخليفة مكمل للمنظر ولكن كجزء أساسى منه ٠٠ وكبديل فى  
كثير من الأحيان بل فى أغلبها لما يدور فى داخل الشخصية من رؤى  
وأحاسيس ولنقرأ سوها هذا التركيز الشعرى الرائع على الطبيعة  
وهذا الاستخدام الحاذق لها كبديل لكل الأشياء الكثيرة العديدة المتصارعة  
التي تمرور فى نفس منصور قبل تلقيه خبر طلاق درية والتي نهض لموقفه  
الغريب منها لدى سماعه هذا الخبر ، يعجبني جو الأسكندرية ٠٠ لا فى  
صفاته وأشعااته الذهبية الدافئة ٠٠ ولكن فى غضباته الموسمية ٠٠  
عندما تتراكم السحب وتنقذ جبسال القيوم ٠٠ يكتسى لون انصباح  
المشرق بدكنه المغيب ٠٠ ويمتلئ رواق السماء بلحظة صمت مريب ٠٠  
ثم نتهادى دفقة هواء فتجوب الفراغ كنذير أو كمنحمة الخطيب ٠٠ عند ذاك  
يتمايل غصن أو ينحسر ذيل ٠٠ وتتتابع الدفقات ثم تنقض الرياح ثمة  
بالجنوب ٠٠ ويدوى عزيفها فى الأفاق ٠٠ ويجلجل الهدير ويعلو الزبد  
حتى حافة الطريق ٠٠ ويجعجج الرعد حاملا نشوات فائرة من عالم  
مجهول ٠ وتبدل شرارات البرق فتخطف الأبصار وتكهرب القلوب ٠٠  
وينهل المطر فى هوس فيضم الأرض والسماء فى عناق ندى ٠٠ عند ذاك  
تختلط عناصر الكون وتموج وتتلاطم أخلاطها كأنما يعاد الخلق من جديد  
٠٠ وعند ذاك قطع يحلو الصفاء ويطيب ٠٠ اذا انقشعت الظلمات وأسفرت  
الاسكندرية عن وجه مفسول ٠٠ وخضرة يانعة ٠٠ وطرقات متألقة ٠٠  
ونسائم نقية ٠٠ وشماع دافئة وصحوة ناعمة ٠٠ عايشة العاصفة من  
وراء الزجاج ٠٠ حتى نعمت بالصفاء ٠٠ شيء حدثني بأن تلك الدراما

انما تحكي أسطورة مطبوعة في قلبي .. وتخط طريقا ما زال غامض  
الهدف .. أو تضرب موعدا في غمضة لم تفهم بعد » ( ص ١٨٢ ، ١٨٣ )  
.. الا نحس عبر هذا التركيز الشعري على الطبيعة بأن الرواية قد  
أصبحت بحق قصيدة طويلة جيدة البناء .. وجودة البناء هذه هي السمة  
الأساسية في كل أعمال نجيب محفوظ .. لكنه هنا بناء شعري ..  
وبناء شعري جيد .. وهنا هو ما دفعني الى القول منذ البداية بأن هذه  
الرواية انشودة رائعة طويلة تحمل في داخلها البلور الجينية لأغرودة  
ميلاد لم تظهر بعد ، ولعل هذه الأغردة هي انعمل انقادم الجديد لهذا  
الفنان اثرى المعطاء .

## ما وراء أدب نجيب محفوظ

### سعد عبد العزيز

ان عالم نجيب محفوظ هو عالم الانسان الذى يجاهد من أجل تحقيق إنسانيته ، لأنه لا يستطيع أن يعيش بلا هدف ولا معنى .

\*\*\*

البحث عن الأمل الضائع .. عن شيء نسمي جادين للحصول عليه ، فنجرى وراءه لاهئين ، ونبذل الجهد الجهد في سبيل أن نبغله .. ونحن نتشبث به ، ونقضي عمرنا في التنقيب عنه ، ونحن نفعل ذلك عن طواعية واختيار .. ذلك لأن ما نفعله إنما يعطينا المعنى الذى ننتسب اليه ويمطينا الحقيقة التى تؤكد بها وجودنا .. لهذا كان أشد الناس غداً هو الذى يولد سفاحاً ، وكان أكثرهم ألماً هو الذى اجتثت جذوره فصار كالطحلب الذى يبدو تافهاً على السطح .. فالإنسان العريق هو الذى تضرب جذوره فى الأعماق .. وهو المتأصل الذى يعرف التاريخ الذى يربطه بأصوله الأولى .. فلو عرفنا أن الحياة إنما تجرى بين طرفي نقيض .. فهي ولادة من ناحية ، ودفن من ناحية أخرى .. شيء يظهر ، وشيء يختفي .. شيء ينبثق عن شيء آخر كان أصلاً له ، فتخرج من الطبيعة ثم نعود لترقد فى جوفها ، ونحن نبعد عن الأمل ثم نتحرق شوقاً للرجوع اليهم .. لو عرفنا كل هذا ، لأدركنا معنى الحنين الى الأصل الذى ننحدر عنه .. فنلاحظ أن المادة إنما تسعى دائماً الى صورتها وتسير دائماً نحو الشكل الذى يلائمها .. ونلاحظ أيضاً أن الطفل إنما يحن دائماً الى صدر أمه

(\*) العامرة : الفكر المعاصر ، ع ٤٢ ، أغسطس ١٩٦٨ .

حيث يجد الدفء والاشباع ، وأن الغريب مهما استغرب العيش بعيدا عن بلده .. ومهما طال به المقام في الغربة ، فهو في النهاية ، لا يستطيع أن يمنع نفسه من ذلك الشعور القوي الجارف الذي يشبه نحو أرضه التي تربي عليها والتي يحمل صورها في مخيلته .

### شخصية النيل الأدبية

ونجيب محفوظ قد استطاع أن يبرز هذا المعنى من خلال شخصياته .. فلاحظ أن أغلب أبطاله انما يتجهون الى النيل وينظرون اليه على أنه الأب الذي يخرجون من صلبه .. والذي ينبغي أن يعيشوا في كنفه ، وينبغي أن يمتلكوا امامه ساعرين معترفين بخباياهم .. ففي « بداية ونهاية » ، نجد ( حسنين ) يقود شقيقته ( نفيسة ) الى النيل وكأنه يشكو الى أبيه ما ارتكبت نفيسة من خطيئة تستحق عليها أن ترقه في جوف النيل أبه الأبدن .

كذلك نجد أحمد عبد الجواد في الثلاثية ، يستأثر في سهراته بالنيل ، فيقضي الليالي الطوال ساهرا معربدا في رحابه .. وفي ( ثرثرة فوق النيل ) يجتمع الصحبة في العوامة ، فلا يحلو لهم السهر الا على مرأى من النيل حيث تلفح نسمااته العليلية وجوههم فتوقظهم وتدفقهم الى الاستمرار في الثرثرة والمسامرة .. انهم حفنة من الضائعين الذين يعيشون في فراغ .. لهذا تجدهم يتخذون من النيل أنيسا وملأذا .

أما في ( الطريق ) ، فنجد ( صابر ) يلجأ الى النيل بعد أن ارتكب جريمة القتل .. لقد كان يبحث عن أصله .. يبحث عن أبيه .. فهو يعلم تماما أن أباه ما زال حيا .. فقد أخبرته أمه عنه قبل مماتها ، ولم يكن له اختيار في ذلك .. فاما أن يبحث عن أبيه ، واما أن تضيق حياته وتذهب أدراج الرياح ، ويستقى ( صابر ) بعض المعلومات عن أبيه ويشعر في البحث عنه .. ولما أعيته الحيلة ، ترك الاسكندرية متوجها الى انقاهره عسى أن يجده هناك . ولقد اتخذ من إحدى الفنادق الرخيصة مسكنا له .. وحين تعرف على صاحبها لاحظ أنه رغم طعونه في السن يتزوج من فتاة تعد في سن ابنته كان اسمها ( كريمة ) .. وكاد يلتفت اليها .. لولا أنه جذب نفسه الى ما يشغله وما يبحث عنه .. لقد اهتدى الى طريقة عملية يمكن أن يتوصل بها الى غرضه فقد قرر أن يذهب الى إحدى الجرائد لكي يعلن من خلالها أنه يريد الاهتداء الى شخص يدعى ( سيد سيد الرحيمي ) .. وقد صادف أن التقى هناك بفتاة تدعى ( الهام ) فتعرف

عليها وأحس بالطبائنة نحوها فراح يحكى لها عن مشكلته .. فأبليت  
 رغبة صادقة في أن تمينه في البحث عن أبيه ، ومضى أسبوعان على نشر  
 الاعلان دون أن يجده فائدة .. بل على العكس ، كان لثارا للاستهزاء  
 والتنكيت ممن يعمشون في التليفونات .. لقد علم أن ( كريمة ) تقيم  
 في شقة الرجل المعجوز فوق السطح .. وكان يداعبها كلما التقى بها حتى  
 استطاع أن يوقها في حباله .. كانت تجيئه في الليل .. وقد تكرر  
 اللقاء أكثر من مرة .. فكان لا يدخر وسعا في الاتفاق عليها ، حتى خشي  
 في النهاية أن تنفذ نقوده ، مما جعلها تعلم أنه أن النقود ليست مشكلة ..  
 فهي سوف تمتلك هذا الغنلق بعد مبات زوجها المعجوز .. ولأول مرة  
 يشعر بالحذر يزحف عليه ولأول مرة يشعر بأنه يحتل أن يستغنى عن  
 أبيه .. ثم راح في سبات عميق .. وفي المنام جاءه ( سيد سيد الرحيمي )  
 ليخبره بأنه سيلتقى به بمحل ( فتركوان ) .. ويهرع ( صابر ) الى هناك  
 فيرى رجلا جالسا الى مائدة ( الهام ) .. لم يشك لحظة في أنه صاحب  
 الصورة ... لقد تصافحا وجلس كل منهما في مواجهة الآخر .. وقال  
 الرجل :

- خبرني عما تريد ؟

- الحق اني أريدك انت !!

ثم سمع صوتا يناديه .. فالتفت نحو الصوت فرأى ( الهام ) ..  
 فنهض ليصافحها ثم هم بتقديمها الى أبيه فقبلت ( الهام ) يد الرجل .

- خبرني متى عرفت ابنتي ؟ فصاح صابر :

- ابنتك وباه !!

لقد جلس ( صابر ) واجها مأخوذا ، وبحركة آلية قدم له المسورة  
 الجامعة بينه وبين امه ، ووثيقة زواجه بلمه وشهادة ميلاده ، وشهادة  
 تحقيق الشخصية .. لقد نظر الرجل في هذه الأوراق وبحركة سرية  
 حاسمة راح يمزقها أربا ، صرخ صابر وانقض عليه يريد أن يمنعه ولكن  
 بعد فوات الأوان ، وصاح به :

- انت تمحو وجودي محوا .. فألويل لك .. فقال الرجل :

- ابعد عني ، لا ترني وجهك .. دجال كامك ولا شأن لي بك ..

اذهب .

لقد كان ( صابر ) يتأرجح ما بين كريمة والهام ، فهو حين يكون  
 مع الهام تعذبه كريمة ، وحين يكون مع كريمة تمذه الهام .. إن التوحيد

بينهما أمنية لا يجرؤ على تمنيتها .. لقد كانت ( كريمة ) مثله فقد تمرغت  
فى التراب طويلا .. وكانا يتفاحمان حتى على البعد .. وكانت تجرحه  
على قتل زوجها حتى تختفى العقبة التى تهدد حبهما .. أما ( الهام ) فلا  
تقرأ فى وجهه سطرًا واحدًا من الجريمة ولا يجرى لها فى بال أنه قد يقتل  
للاستئثار بامرأة أخرى .

## صراع الحب والروح

لهذا كانت تتنازع ( صابر ) قوتان متناقضتان لا يجد منهما  
مخلصًا : قوة الحب المتجسمة فى ( كريمة ) زوجة صاحب الفندق ..  
وقوة المثال التى ترمز إليها شخصية ( الهام ) .. علما بأن كريمة والهام  
كانتا تعيشان فى أعماقه قبل أن يراهما .. فهما قبل ذلك كانتا : الأم  
ذات البطش والعريضة من ناحية ، والأب الوجيه المتسامى ( سيد سيد  
الرحيى ) من ناحية أخرى .. وينشب من ذلك صراع حاد بين الحب  
والروح .. بين الحيوان الذى يصرخ فى داخله ، وبين العاطفة النقية البريئة  
اللطيفة .. فكل قوة من هاتين القوتين تشده من جانب ، حتى أدى به  
ذلك الصراع الى غلبة الجانب الحبى المدمر ، فدفعه الى ارتكاب الجريمة  
طعما فى أن ينال كريمة وينال ما تملكه من أموال .

ويصرع ( صابر ) الى النيل بعد أن يرتكب فعلته الشنعاء ، وكأنه  
يطلب العفو والغفران .. فالنيل هو أصل كل إنسان يعيش فى مصر ..  
وهو الأب الذى أنجب البشر الذين يعيشون على ضفتيه .. وصابر يبحث  
عن أصله .. يبحث عن جلوره .. يبحث عن ذلك السبب الذى أبدعه .  
لهذا نجده يلجأ الى النيل وكأنه يشكو اليه وكأنه يذرف دموع التوبة ..  
ومن خلال انفصاله الجارف ينكشف له ( سيد سيد الرحيى ) .. يراه  
فجأة وهو يمر الكوبرى ، ويمر أمام ناظره ، واندفع يصرخ ويهتف  
باسمه .. لكنه لم يلتفت اليه .. فصرع خلف السيارة .. لكنه لم  
يستطع أن يلاحقها .. لقد دمر ( صابر ) ذاته حين اقترب من طبيعة أمه  
الأناقة القوادة .. وحين كف عن البحث عن أصل ينتسب اليه .. وحين  
ابتعد عن الطريق الذى يقوده الى تحقيق ذاته وإنسانيته . وإذا كانت  
( الهام ) قد غسلت أدرانها وأجبرته على أن يتطهر وأن يقف أمامها موقف  
الإنسان الضعيف الذى يعترف لها بكل ما اقترفت يدها من ذنوب ، وأنه



لا يمكن أن يحقق لها سعادة ، لأنه من نوع مخيف من الرجال ، فهو رجل له ماضى سيء وهو ما زال على علاقة بانسانة دفعته في النهاية الى جريمة قتل ٠٠ اذا كان قد عرى نفسه أمامها الى هذا الحد ، وذلك تحت تأثير حبها عليه ، فان هذا التأثير لم يبلغ الدرجة التي يمكن أن ينتشله مما سقط فيه من خطايا ٠٠ ولم يستطع أن يضيف عليه تغييرا جوهريا ينأى به عن ارتكاب الشر ٠٠ فقد كان نزوعه الى ( كريمة ) أقوى وأشد ٠٠ كان يحب انهام ، لكن حبه ( لكريمة ) كان يطفئ على ( الهام ) فقد كانت ( كريمة ) ، تمثل له قوة اشباع هائلة ٠٠ فهي تسقيه من الجنس كلوسا مترعة ، وتنفق عليه عن سعة ، فتبسط له يدها كل البسط ٠٠ انبساطا سهل المنال ٠٠ سهلة الاغداق ٠٠ سهلة المعاشرة ٠٠ أما ( الهام ) فهي تمنع الحب الخيالي البريء الذي لا تدفعه دوافع الحيوان ٠٠ انها كل الروح والشفافية والعذوبة والصفاء ٠٠ وكان ( صابر ) على حبها شديد ٠٠ كان يسمى اليها ويفرح بلقائها ، ويتبتل في محراب حبها فيسبح باسمها الذي يلقى في قلبه ٠٠ لكنه رغم ذلك ، كان لا يقوى على السير على دربه ٠٠ انه درب عسير ٠٠ يحتاج الى عناء واحتمال ٠٠ فضلا عن أن « انهام » انما نفسه من ( سيد سيد الرحيمى ) لا يدري ماذا سيحدث بعد طول بحثه وسعيه مقتنيا آثارها متقبيا عنهما ٠٠ انه يمكن أن يحقق انسانيته بلوام السعى عن والده ٠٠ لكن ٠٠ أما ينبغي أن يتسرب اليه الشك ، خصوصا وأنه قد بذل من الجهد في سبيل هذه الغاية ما جعله مكتودا متهاككا مفلسا ؟ ٠٠ أما ينبغي أن يئأس ويكف عن الجرى وراء هذه الأوهام بعد أن لاقى من صمود وسخریات ؟ ٠٠ لقد ضاق ذرعا بالنسير في هذا الطريق الوعر الشائك الذى لا يعرف له منتهى ٠٠ قريبا يقضى بقية حياته باحثا متقبيا عن والده دون جدوى ٠٠ لهذا راح يراجع نفسه ٠٠ فهذا اللعب ينبغي أن يكف عنه ٠٠ ينبغي أن يضع جدا لهذا المثالية الجوفاء التي تربطه بالأوهام وتدفعه الى تبديد حياته وبذلها في سخاء دون مقابل ٠

### صراع الخير والشر

واضح أن نجيب محفوظ كان بذلك يريد أن يؤكد دلالة معينة يمكن أن يستشفها القارئ بين ثنانيا كلماته ٠٠ فشخصية الهام وكريمة ، انما كان يرمز بهما الى مفهومى الخير والشر ٠٠ وكأنه يريد أن يوترق اننا أن الانسان قد يرتكب الشر وذلك بسبب ضعفه وعدم قدرته على تحقيق الخير ٠٠ فطريق الخير قد يبدو هينا لكنه فى حقيقة الأمر ، طريق صعب عسير ، وكان كاتبنا هنا يريد أن يقتنعنا أن البطولة الحققة انما تتمثل فى

أن يكون الإنسان قادرا على التثبت بالخير ، حتى لو عانى في سبيل ذلك كل العناء والأموال .

لكن نجيب محفوظ هنا انما يميل ناحية التساؤل ، فهو يرجع اند العالم ما هو الا فجيعة ، وما هو الا ضحية من ضحايا المعتدين . ومع هذا فلم يكن عالم نجيب محفوظ مظلما كل الاظلام ، مؤسسا كل اليأس ، وانما هناك بصيص من الضوء يتسرب الى هذا العالم فيذيب فيه بعضا من الظلمة . وهنا يتجلى الأمل الذي يدفع الإنسان الى التثبت بالحياة ومواصلة الجهاد من أجل تحقيق انسانيته . وهذا ما يدفع ( صابر ) الى أن يحس بتفويض الضمير فيعتمر الألم ذاته ويفوص في أعماقه فيذكر ( سيد سيد الرحيمي ) وقت شدته ، ويتوهمه راكبا السيارة ، مارقا أمامه ، فيجري خلفه صائحا هاتفا باسمه ، وحين لم يستطع أن يدركه ، يتفجر باكيا .

وفي ( السمان والخريف ) يحاول نجيب محفوظ أن يؤكد ، أن الإنسان لا يستطيع أن يعيش وحده دون أن يستند الى قوة معنوية تدعم وجوده وتثبته من أزله . وهذا ما ينطبق تماما على شخصية ( عيسى الدباغ ) ، فقد كان قويا حين كان حزبه السياسي قويا ، وقد كان قويا حين كان يشعر بأنه انسان مهم في الدولة . فحين سقط حزبه سقط عيسى الدباغ . لقد انهيار حين لم يجد عوضا عما فقد . ولقد رأيناه يلوذ بالحب لعله يجد فيه العزاء فيمكنه أن يستعيد نفسه ، ويقف على قدميه من جديد . لكن زاد الطين بلة . أنه حتى ذلك الحب كان مقرونا بالوظيفة الناجحة التي كان يؤديها فبمجرد أن زالت الوظيفة زال الحب وكأنه السراب .

وتوالى الصدمات عليه ، الواحدة تلو الأخرى ، وأدى هذا الى تقوقعه وعزوفه عن الناس والزهد في لقائهم . لقد صار ( عيسى الدباغ ) كسيحا لا يقوى على الحركة ، ولا يستطيع السير في ركاب الناس ، حتى أدى به هذا الى الوحدة ، والعزلة ، والفرقة والنفي . فلم يعد يذوق لحياته طمعا ، ولم يعد يدرك أى معنى لوجوده . كان يعيش مترنحا من هول الصدمة التي أفقدته مشاعره وانسانيته ، فصار يتحرك كالآلة الصماء ، فيستجيب الى أى منبه بطريقة ميكانيكية لا ارادية . حتى رأيناه يتزوج من هذه العانس التي كانت لا تملك الا دوافعها البيولوجية . فهي عاطلة عن أى موهبة يمكن أن تمارس بها انسانيته ، لهذا كانت لا تحقق له اشباعا معنويا ، حتى رأيناه يقضى أيامه وهو فى حالة هروبه دام منها . كان دائما فى سهر خارج البيت حتى ضجعت به وراحت تشكو لأصغاته من سوء معاملته . لقد أدى به الأمر الى أن وضع بينه وبينها حجابا من العزلة والصمت .

## محاولة الانتماء

كان يلوذ بالصمت والتأمل وكان لا يحيا الا مسترجعا لهذه الذكريات التي تحكى عن نجاحه وأمجاده .. لهذا كان يستعذب الماضي ففى الماضي وجوده وحياته .. كان فيه الأمل الذى مات .. وكان فيه الحب والمجد والأضواء المسلطة على شخصه .. أما الآن فهو يعيش فى الظل ككمية مهملة ، لا يعبا به أحد ولا يثير وجوده عند الآخرين أدنى اهتمام ..

وكان عيسى الدباغ يحس بمأساته بالجو ينهش كيانه نهشا ، فهو يريد أن يملاء من جديد .. يريد أن يحطم ذلك الحصار النفسى الذى يحول دون اتصاله بالعالم ودون السعى مرة أخرى .. لقد كان يريد أن ينتمى الى شيء يحدد به الحياة ويربطه بالانسانية . وسرعان ما يستيقظ على أثر ضربات العدوان الثلاثى التى وجهت الى مصر .. فوجد أصالة معدنة تدفعه الى التطوع والتدريب فى المعسكرات على حمل السلاح لكى يذود عن حياض بلده .. انه الآن يبحث من جديد ، ذلك لانه يريد أن ينقل مصر ، ويريد أن يموت لكى تبقى مصر .. انه الآن ينتمى الى شيء .. الى معنى يجعل لحياته تبريرا وتكسيما .

وما أن يذهب العدوان عن مصر حتى يعود عيسى الدباغ من جديد ، الى نفسه مختبئا تحت جدارها السميكة الكثيف .. ويذهب الى الاسكندرية فى صحبة زوجته .. وهناك تكتشف زوجته ، الفتاة ( ربرى ) ، التى كان قد تعرف عليها من قبل ، ويعطير عيسى الدباغ فرحا حين يعلم أن له طفلة قد أنجبها من ( ربرى ) .. يعطير فرحا لانه الآن يستطيع أن ينتمى الى شيء .. يستطيع أن ينتمى الى طفلة .

وفى ( الشحاذ ) نجد ( عمر العنزاوى ) المحامى الذائع الصيت .. يتوقف عن العمل فجأة .. فهو لم يعد يطبق أن يسير على هذه الوثيرة التى تطيع حياته بالآلية والرتابة ... فلا يتعدى فى حركاته أو سكناته حدود هذه القوالب السلوكية المنمطة .. انه الآن يثور وينزع الى تحطيم هذا الجمود الذى يحيط به .. فقد صار كادها لكل شيء . يمكن أن يكون مالوفا أو معقولا .. لقد أعياء جسمه المكتنز الثقيل فراح يخفف من وزنه ويكافح للتخلص من المواد الدهنية .. ولقد تغيرت نظرتة لزوجته ، فلم يعد يحبها رغم أنه لم يحب فى حياته سواها .. ولقد ظل حافظا لهذا الحب أكثر من عشرين عاما .. لكنه الآن لم يعد يرى فيها الا تمثالا يوحى بالسأم والمخول ..

— كان الأقدمون يتساءلون أين تذهب الشمس ، ولم نعد نتساءل •  
فتتطلع زوجته الى الشمس ثم تقول :  
بديع أن نتخلص من سؤال !!

ان زوجته هنا تفكر تفكيرا علميا ، فهي تشعر بالارتياح ازاء الحلول العلمية فكم أسعدها أن ينتهي السؤال بانتهاء الإجابة عنه •• أما هو فقد كان موقفه أشبه بالفيلسوف الذي يهمه أن يثير مشكلة ويهمه أن يثير مشكلة ويهمه أن يصوغها في شكل سؤال •• فلا غرابة أن يكون برما باجابتها العاقلة •• فهو لم يعد يطبق رؤية الأشياء •• وأن يرتكب السائرون على « الكورنيش » حماقات لا يمكن تخيلها •• وأن يطير الكازينو فوق السحب ، وأن تتحطم الصور المألوفة الى الأبد ، فيحقق القلب في الدماغ ، وتراقص الزواحف العصفير •• وفي ضوء هذا الصور يمنح للأشياء أن تتجدد وتتحرك وتنطلق خارج أطرها الجامدة المحنطة ويدنك تتحقق الحسوبة وتحقق روعة الإبداع •

**ومن هنا أراد عمر الحمزاوى ، أن ينتزع كل الرموز القديمة التي تلبسه الى الحركة الآلية الروتينية ••** فقد ضاع بزوجه وضاع بعضه وصار أبغض ما يكون على نفسه أن يسير على هذا الخف المسيم •• بدأ من البيت وينتهي عند حجرة مكتبه •• فهو لن يعود الى رتابة هذه الحياة مرة ثانية فقد أراد أن يخلق في عالمه رموزا جديدة تدفعه الى استمرارية الحياة المطلقة •• لهذا رأيناه يثير هذا السؤال : ما معنى أن نحيا ؟ أيمن أن نتمثل معنى الحياة في الثراء والجاه والنجاح ؟

لكن عمر الحمزاوى الذى يتميز بالثراء والصيت الكبير نجده أزهى ما يكون فى الاقبال على هذا النوع من الحياة •• فاهم ما يشغله الآن أن يعثر على معنى لهذه الحياة التي ينتمى اليها •

### البحث عن المعنى

لقد طمس الثراء ملامحه الانسانية حتى صار يعيش كآلة الصماء ، ولقد شغله الاستغراق فى العمل عن ممارسة أنشطة وجوده ، فلم يعد يفكر أو يتخيل أو يتأمل •• وإنما كان يندفع فى طريقه وكأنه مساق دائما وكأنه يأبى إلا أن يطوى هذا الطريق ويأتى على نهايته دون أن يتوقف لحظة ، ودون أن يلتقط أنفاسه ولقد طمست النزعة الآلية عنده كل احساس ومذاق •• حتى جاءت الأزمة التي زلزلت كيانه وجعلته يدرك أن لكل شئ نهاية وأن لا بد أن يسعى الى تحقيق شئ يفتقده ويحتاج

اليه .. انه الآن لا يفكر الا فى الموت .. ذلك العدو اللدود الذى يهدد حياته بين لحظة وأخرى .. لهذا كان يلج فى السؤال عن معنى الحياة .. وإن كان الصاحب هذا لا يخلو من عبث .. فما معنى أن نعيش حياتنا ونحن نعلم أن الله سيأخذها .. ان كل مكسب نفاله الآن يمكن أن يضع ما دامت النهاية فى الموت .. ان احساسه بأنه سوف يجوز عليه الموت ان آجلا أو عاجلا - انما هو الذى دفعه الى التغيير الذى يتذوق من خلاله كنه الحياة .. فأخوف ما يخاف أن يموت غدا دون أن ينال بقيته المنشودة .. لقد آمن أن النشوة انما هي مصلبه ، لا العمل ، ولا الاسرة ولا الثراء .. هذه النشوة العجيبة الفاضلة التى تبدو أمامه وكأنها النصر الدائم وسط الهزائم المتلاحقة فهى التى تسحق الشك والخمول والمرارة .

ويتعرف على المغنية ( مارجريت ) .. ويحاول أن يقتن ويقررها منها .. لكنها تعرض عنه ، وحين يمارس الاتصال بها فى اليوم التالى ، يعلم أنها قد سافرت الى الخارج .. ولم تهبط همته وانما عقد انزعج على أن يقضى الليالى ساهرا متنقلا بين أوكار الغانيات .. ولقد تأثرت زيجته على هذه الحالة الشاذة التى انتابته فجأة .. فقد كانت تقضى الساعات الطوال مؤرقة مسهدة لا تففو حتى يعود ، وكان لا يعود الا عند فلق الفجر .

وفى احدى المسارح يلتقى ( بمسيو يازيك ) الذى يعرفه على فضاء تدعى ( وردة ) .. فيلتقى بها كل ليلة ساهرا مرعبا .. ويستعذب العيش معها فيقيم لها عشا غراميا ، كان يضمهما وحدهما ، فقد هجرت ( وردة ) حياة السهر وأثرت العيش فى منأى عن معجبيها مكتفية بما يمنحه لها ( عمر الحمزاوى ) من حب وطمأنينة واستقرار .. لقد حقق لها ما كانت تصبو اليه فعاش فى كنفها عدة شهور بعد أن هجر بيته وقرر الا يرجع اليه ثانية .

ولكن ( عمر الحمزاوى ) الذى يعالج آلامه بالادمان على الجنس ، لم يستمر طويلا على هذا الحال .. فهو قلق بطبعه فلا تعرف حياته الهدوء أو الاستقرار .. لقد أدرك أن المعنى الحقيقى للحياة انما يتكهن فى الحركة .. أو قل فى النشوة العارمة التى لا ينضب معينها .. هذه النشوة التى تشده اليها فتدفعه رغبة ملحة محمومة الى أن يعجب منها كنوسا كان يصبها فى جوفه المقروح حتى تشفى غليله وحتى تطفى ذلك اللهب الذى لم يخمد أبدا .. فهو يزداد عشسا كلما ازداد ادمانا .

ويصحب ( وردة ) ذات ليلة الى المسرح ويفاجأ برؤية مارجريت وهى تبدو أمامه فى أوج زينتها .. فيحن جنونه .. يتطلع الى زنايتها .. ثم تاتي الليلة التالية حتى يسمى اليها فتستقبله بحفاوة وترحاب .. وتتوالى

اللقاءات .. وتصدم ( وردة ) لهذا التغير الذى طرأ عليه دون سابق  
انذار وتنبئها حاسبتها أن هناك فريسة أخرى قد انتقض عليها .. وهو الآن  
مشغول بها حتى يقضى وطره منها ثم يلفظها حين يسأم منها .. تماما  
كما فعل معها .. وتصير ( وردة ) على مواجهته ويحاول أن يراوغها .  
وحين تضيق عليه الخناق يفاجئها بهذا السؤال : هل تعرفين شيئا عن  
الحياة ؟ اننى أبحث عن معنى الحياة ؟ .

وتبتهت ( وردة ) ويلجم لسانها .. لكنها تنفجر ضاحكة لهذه  
المفارقة .. فبينما تحدثه عن غدره وعدم وفائه ، اذ به يسألها عن معنى  
الحياة .. انظر الى هذا الحوار الذى يجرى بينهما بعد أن قضى سهرته  
بإخراج بعيدا عنها :

- انى أسألك سؤالا واضحا : هل فشلنا ؟

فقال بصدق وخمول معا :

- لا مثيل لك ، انى أومن بذلك .

وهى تنظر بعيدا :

- كنت مع امرأة ؟

تردد قليلا وقال :

- ان أردت الحقيقة فاننى لم أبرأ بعد من المرض !! .

فقالت بحدة :

- لكنه مرض لا يجد علاجا الا عند امرأة .. ألم تكن تحببى ؟

- بلى .

- ولكنك لم تعد تحببى .

- أحبك ولكن عاودنى المرض .

فقالت بحدة :

- لاحظت تفرك منذ أيام .

- منذ عاودنى المرض .

فهتفت بحنق :

- هل ستقابلها مرة أخرى ؟

- لا أدري .

- أيسرك أن تعذبنى ؟

- خبرينى يا ( وودة ) لماذا تعيشين ؟

فهزت منكبيها وأتت على كاسها وانفجرت ضاحكة .. لكنه كرر سؤاله بجدية فقالت .

- وهل لهذا السؤال من معنى ؟

- لا بأس أن نسأله أحيانا .

- انى أعيش ، هذا كل ما هنالك .

- بل انى أنتظر جوابا أفضل .

- لنقل انى أحب الرقص ، والاعجاب وأتطلع الى الحب الحقيقى !

- هذا يعنى أن الحياة عندك هى الحب .

لقد كان ( عمر الحمزاوى ) يفنم من الحاضر متاع الحياة فقد كانت نشوته تتمثل دائما فى أن يظفر قلبه بضالته .. وقد ظل يدهن هذا الداء حتى ضاق به فى النهاية ، فقد أدرك أن الملل يمكن أن يتسرب اليه من خلال هذا الادمان .. فاللذة الحسية التى تجعله يترع من السكر ، سرعان ما يزول تأثيرها ، فيعود الى عالم اليقظة مكتئبا مهموما .. فهذه اللذة العابرة لا يمكن أن تحمل بين ثناياها معنى الحياة وانما هى على نقيض ذلك .. انها تحمل الموت .. ذلك لأنها لا تعمل أن تكون عملية تدمير ذاتى .. ورغم أن عمر الحمزاوى يقتنع بأنه قد بدد السنين الطويلة فى البحث عن شيء غير موجود ، الا أن هذا لم يجعله يتقاعس أو ينثنى عن مواصلة البحث ، فنجده يهجر المرأة وينطلق وحيدا باحثا عن معنى الحياة فى تجارب انسانية جديدة أراد أن يخوضها .

### محاولة إعادة الحياة

وفى ( مرامار ) نجد شخصية ( عامر وجدى ) الصحفي القديم بهجر القاهرة متوجها الى الاسكندرية مسقط رأسه راغبا فى أن يقضى بقية عمره تحت سقف فندق ( مرامار ) فيظل لاثدا بمعقله التاريخى حتى النهاية .. وهناك يلتقى بصاحبة الفندق ( ماريانا ) حيث تبث ذكريات شبابه حين كان يهرع اليها ليقضى أيام الصيف .. لقد أراد أن يعيد حياته من جديد فى شكل حكايات يرويها فيجد الأذن التى تصفى اليه فى شغل واهتمام .

انظر الى ( ماريانا ) وهي تبدي دهشتها لأنه يجيء هذه المرة . بعد  
روال الصيف :

- أتجئ بعد زوال الصيف ؟
- بل جئت للاقامة !!
- أقلت للاقامة ؟
- نعم يا عزيزتي .. رأيتك آخر مرة منذ حوالى عشرين عاما ..
- واختفيت طيلة ذلك العمر !
- العمل والهموم ..
- أعرف جهود الرجال ..
- ماريانا يا عزيزة ، أنت أنت الاسكندرية ..
- تزوجت طبعاً ..
- كلا بعد !
- ومتى تتم النية وتقدم ؟
- لا زواج ، لا أبناء ، اعتزلت العمل ، انتهيت يا ( ماريانا ) ..
- عند ذاك نادتنى الاسكندرية ، ولما لم يكن لى فيها من قريب فقد قصصت  
الصديق الباقي لى فى دنياى .
- جميل أن يجد الانسان صديقا يقاسمه وحدته .
- أتذكرين أيام زمان ؟
- ذهبت بكل جميل .
- ولكن علينا أن نعيش .

من ذلك يتضح لنا ان عالم نجيب محفوظ انما هو عالم الانسان الذى  
يجاهد من اجل تحقيق انسانيته .. فهو لا يستطيع ان يعيش بلا هدف  
او معنى .. فالانسان عند نجيب محفوظ انما يحتاج الى شيء يلوذ به  
ويجعله يتشبث بالحياة .. ليكون هذا الشيء مانعاً فى ذكرى الشباب ..  
او فى طفلة ينجبها ( عيسى الدباغ ) من مومس .. ليكون مانعاً فى أب  
نبحث عنه حتى نطمئن الى اننا ننحدر من صلبه .. او شخصية خرافية  
اسمها زعبلوى ( قصة زعبلوى ) نبحث عنها فى كل مكان آملين أن نعثر  
عليها حتى تسهل علينا الراحة والسكينة بعد أن يضئنا الألم ويستبد  
بنا اليأس ..

وبهذا السعى الدائب المستمر نحو تحقيق غاياتنا .. وبهذا  
ما نعانيه من غلاب كي نكتشف حقيقة أنفسنا ونكتشف أسرار وجودنا ،  
يمكن أن نؤكد انسانيتنا ، ويمكن أن نحدد قيمتنا فى ذلك العالم الذى  
نعيش فيه .

سعد عبد العزيز



## المفزى القصاصى عند نجيب محفوظ

---

### عزت محمد ابراهيم

لعل نجيب محفوظ أن يكون الوحيد من بين جميع قصاصينا الذى لا تستطيع أن تتعرف عليه بسهولة من خلال عمل واحد من أعماله ، بل ان عليك ان تقرأ أكثر من عمل له ، وتطيل فيه التفكير والتأمل حتى تستطيع ان تصل أخيرا الى ما يريد من مفزى ، هذا اذا قهر لك الوصول الى هذا المفزى .

وهو بذلك قد استطاع ان يصل بالقصة عندنا الى مستوى فذ بحق . . مستوى العمق الذى كان يفتقر اليه قبل ذلك ، ولا أريد هنا أن أتحدث عن المفزى القصصى عند نجيب محفوظ فى قصصه الطوال فقد سبق أن تناولت عمله الكبير « بين القصيرين » على صفحات هذه المجلة تناولاً أحسب أنه كان وافياً . ولكننى أريد فى هذه اللمحة السريعة أن أتناول خاطفا هذا المفزى فى قصصه القصيرة التى ينشرها تباعا ، ولما تجمع فى كتاب بعد ، والتى تثير بعد نشرها كثيرا من التساؤل .

والحقيقة أنه عندما بدأ نجيب محفوظ نشر هذه القصص اشغقت عليه اشفاقا كبيرا ، بل أشغقت على المستوى الرائع الذى بلغه فى « بين القصيرين » و « أولاد حارتنا » أن يصيبه شيء من هوان ، وكانت أولى هذه القصص « جوار الله » محققة - بعض الشيء - لما انتابنى من هواجس ، فقد كانت طويلة مملّة لا شيء فيها غير الوصف بالتفاصيل الضئيلة التى يمكن الاستغناء عنها ، وهى الى كل ذلك تفتقر الى المفزى

الذى يحرص عليه نجيب محفوظ حرصا كبيرا - ولكنه لم يلبث أن استرد مقدرته الأولى ، وتتابعت قصصه الرائعة ، الواحدة تلو الأخرى ، فتلّت « جوار الله » قصته « دنيا الله » التى تستطيع عندها أن تفترض وجود خط وهمي يصل بينها وبين ما تلاها من قصص ، قد يمحى هذا الخط - اذا صح التعبير - عند قصة أو أكثر ولكنه لا يلبث أن يعود سيرته الأولى كما حدث فى قصة « قاتل » و « زينة » والأخيرة من الأعمال التى كنت أود أن ينأى نجيب محفوظ بنفسه عنها ، فهى ليست الا من قبيل القصة الصحفية السريعة ، بل ان من غرائب المصادفات أن موضوع هذه القصة . قد تناوله كاتب آخر فى كلمة له بنفس الصحيفة التى نشرت القصة .

وإذا تركنا هاتين القستين وجدنا أمامنا قصة « موعد » وفيها نلح إحدى سخریات نجيب محفوظ من القدر ، ومنها يستمد الخط الوهمي الى قصة « الجامع فى العرب » حيث نجد أمام الجامع الذى يفر منه وقت الفارة لأن امرأة ساقطة لجأت الى رحابه ، وعنينا تنجلى الفارة تنجو الساقطة التى لاذت بالجامع ، ويهلك الشيخ الذى أنكر عليها التجاها الى بيت الله .

وإذا كان مغزى نجيب محفوظ فى مثل هذه القصص يبدو واضحا جليا ، فانه فى قصته « زعبلاوى » يبدو غامضا أشد الغموض وبالرغم مما يبدو فى القصة من واقعية ، يلوح أنها مفرقة فيها ، الا أنها - وأستطيع أن أؤكد ذلك - ليست سوى قصة رمزية ، وهو لم يشر الى ذلك ، ولن أستطيع هنا أن ألخص القصة ، فذلك عبث لا طائل منه ، ولا حتى أن أذكر لك ما يريد منها ، ولكننى أستطيع فقط أن أقول لك أن « زعبلاوى » فى هذه القصة هو « جبلاوى » فى قصة « أولاد حارتنا » ، وبذلك أثبت نجيب محفوظ أنه أذكى من كل هؤلاء الذين هاجموه فى « أولاد حارتنا » ، ولعله وجد من المسلى أن يصغمهم صغمة أخرى - وليست أخيرة - لا يعرفون ماتاها .

ولعل علم فهم هؤلاء لحقيقة الرمز الذى عناه قد أغرى نجيب محفوظ بمواصلته هذا النوع من القصص فكانت قصته الثانية « ضد مجهول » تدور هذا المدار بالرغم من محاولاته المتقنة لابعاد جو الرمزية عنها ، فهى قصة قاتل يمارس جرائمه بلا هدف أو غاية ، والشئ الوحيد الذى يدل على جريمته هو الطريقة التى يمارسها بها ، والاثر الذى يتركه فى ضحيته هو « أثر الجبل حول عنقه ، وجحوظ عينيه ، وتجمد الدم حول أفقه وفيه » وهو يدخل الى مكان الضحية « كالهواء » وحتى الهواء يترك فى البيوت أثره .

وكانت ضحيته الأولى مدرسا بالماض والثانية لواط قديما بالجيش  
أما ما هي العلاقة بين المدرس واللواء ، فيجيب عنها نجيب محفوظ بأن  
« كليهما قابل للموت » وتتتابع بعده ذلك جرائم هذا المجرم العريق خبط  
عشواه ، غير مفرق بين متشرد يحبوب الحواري والأزقة وسيدة تنام في  
سريرها ، وراكب ترام لا يدور بخلفه شيء مما يحدث للناس ، وقد اتخذ  
هذا المجرم منطقة العباسية مسرحا لجرائمه حتى ضج الناس منه ، وانحصر  
تفكيرهم في « الخطر الناهم الذي يزحف غير مكتثرت لشيء » ، ولا يفرق  
بين شيخ وشاب ، وغنى وفقير ، رجل وامرأة ، صحيح ومريض ، في البيت  
أو في الطريق مجنون ، وباء ، سلاح سري ، خرافة من الخرافات » .

ويظل هذا كله تساؤلا يغير جواب شاف ، ويحتار ضابط البوليس  
أمام هذا اللغز المجر ، ولكن لا تطول به الحيرة ، فانه يقع آخر الأمر ضحية  
لهذا المجرم ، وهو جالس على مكتبه ، وكانا دخول هذا المجرم عليه في  
مكتبه هو دخول الموت نفسه كما صوره المتنبي في بيته :

وما الموت الا سارق دق شخصية

وبالرغم مما يذله نجيب محفوظ من اثبات التفاصيل الدقيقة التي  
نوحى بأنها قصة واقعية ، فانها أيضا ليست سوى قصة رمزية ولو غير  
عنوان القصة « ضد مجهول » بعنوان « القلندر » مثلا لما أحسست بتغير  
ما في القصة ، وان كان هذا التفسير لا يوضح تماما ما أريد ان أقوله  
عن مغزى نجيب محفوظ في هذه القصة .

ولعله أخيرا من الظلم البين لنجيب محفوظ أن أتناول قصصه هذه  
التناول السريع . ولكن الذي دفعني الى هذه الكتابة غير المستأنية ، هو  
ما قرأته في صحيفة يومية من ان « الأدباء يتساءلون عما يقصده نجيب  
محفوظ بقصته « زعبلاوي » ولعل من حقى بمده ان أجبت عن هذا  
السؤال ، ان أتساءل أنا أيضا : أي أدباء هم هؤلاء الذين يتساءلون ؟؟

محمد عزت إبراهيم



## راى فى حواريات نجيب محفوظ القصيرة

### سليمان فياض

مع نجيب محفوظ ، لست سوى قارئ ، ورفيق حرفة ، وليسست هذه الكلمة ، سوى انطباعات وملاحظات على هامش قصص نجيب محفوظ . . تدور كلها حول روايات نجيب محفوظ فى أقاصيصه القصيرة ونجيب ، فى نظرى ، كاتب ملتزم بمفهومه ، وهو بكم انتاجه وجديته ، ونوعه ومثابرته ، وروحه الناقدة للمجتمع ، وللصراع ، وللإنسان ، فى الصدارة بين قصاصى جيله ، تطور بقصصه مع تطور حياتنا الاجتماعية والأدبية وظل منذ ربع قرن ، معروفًا بأنه قصاص فكرة ، لكن كيف ؟ هذا هو السؤال ، الذى أحاول الإجابة عليه من خبرتين : خبرتى كقاصٍ ، مثابر لنجيب محفوظ ، وخبرتى كرفيق حرفة يقضى عمره فى تجربة حظه .

القصة ، فى أحد جوانب تعريفها ، هى فن التعبير عن أمر حدث أو يحدث بالفعل ، أو أمر يمكن حدوثه ووقوعه . ونجيب محفوظ لا ينسى هذه الحقيقة فى رواياته الطويلة والقصيرة ، وفى أقاصيصه جميعا . وهناك منهجان شائعان لدى كتاب القصة فى نسخ تجاربهم القصصية .

قد تنسج القصة من بين ركاز الواقع ، من خامات الأحداث والحياة اليومية ، ثم يحاول القصاص أن يتمثل التجربة ويستنبطها بوجوداته وفكره مما . وباختياراته للجزئيات الدالة ، التى تصنع مجموعها هذه التجربة ، وتفرض صياغتها وشكلها الفنى وإيقاعها وأسلوب معالجتها . والقصاص بهذا التمثيل والاستيطان ، مهما غلب وسيلة للقص أو أكثر على أخرى ، يحاول الإجابة على الأسئلة : أين حدث ؟ ومتى حدث ؟ ولماذا

(\*) القاهرة : مجلة المجلة ع ١٧١ ، مارس ، ١٩٧١ .

حدث ؟ وكيف حدث ؟ ، بعد أن عرف سلفا : لمن يكتب ؟ ولماذا يكتب ؟  
٠٠ ومن هذا النوع ، الى حد ما ، روايات نجيب محفوظ التاريخية ،  
ورواياته وأقاصيصه التي أرخ فيها ، بروح النقد للمجتمع ، والتصوير  
القصصى له ، في مرحلته الروائية الوسيطة ( السراب - زقاق المدق -  
بداية ونهاية - خان الخليلي - الثلاثية - بعض أقاصيص همس الجنون )  
وفي عدد من رواياته القصيرة الأخيرة مثل : ( اللص والكلاب - السمان  
والخريف - ثرثرة فوق النيل ) . والقصاص في مثل هذه التجارب  
لا يضع سلفا فكرة سابقة على التجربة ، ولا يبدأ مقدما من ملاحظة على  
الواقع ، كما كان يبدأ غالبا الشاعر العربي القديم .

وقد تنسج القصة بناء على فكرة سابقة على عمل القصص ، فكرة  
فلسفية ونظرية هي ثمرة من ثمرات الخبرة والمعايشة للحياة اليومية ،  
ثم يأخذ في محاولة تجسيد فكرته ، فهو ضوء نظراته ورؤيته للعالم الذي  
يعيشه . يبدأ في تفصيل فكرته بالاختيارات الفنية ، لموضوعه ، ولحدث  
هذا الموضوع ، وشخصياته ، وحواره ، بل وأسلوب معالجته ، وبعض  
روايات نجيب محفوظ القصيرة الأخيرة من هذا اللون ، مثل ( الطريق -  
أولاد حارتنا ) . وأكثر أقاصيص نجيب محفوظ القصيرة من هذا اللون  
( ولا ينبغي أن نخدع بأنها ، كما قيل على لسان نجيب نفسه يوما ، مجرد  
استكشافات للتدريب والاستعداد لكتابة رواية قادمة . قصص نجيب  
القصيرة ، كانت دائما ، كرواياته إحدى الحلقات الرئيسية في سلسلة  
أدبه ، للتعبير عما يريد ، تصويرا له ، أو ابتداء للرأى فيه ، ولم يحدث  
أبدا أن جاءت الرواية التالية صدى وامتدادا لمغامراته في أسلوب المعالجة  
لأقاصيصه القصيرة التي كانت سابقة عليها ) . ان أكثر أقاصيص نجيب  
القصيرة هي دائما ، ومنذ روايته « أولاد حارتنا » تجسيد لفكرة يريد  
التعبير عنها بالقص ، مهما حاول الفازها وتميمتها . وقليلة هي أقاصيص  
نجيب التي عبرت عن الواقع المعيش مباشرة ، مثل أقصوصة ( زينة )  
و ( كلمة في الليل ) و ( روض الفرج ) .

وهذا يعني أن « نجيب » لم يختار تجربته القصصية من الواقع  
مباشرة ، وإنما نسجها وفصلها بصنعة ماهرة وقديرة وخبرة ، للتعبير عن  
فكرة واحدة ، يريد أن يقولها لقارائه ، كما يفعل المؤلف المسرحي المحترف  
وهناك فرق بين أن تنبثق الفكرة أو الأفكار من صلب التجربة القصصية ،  
كما فعل نجيب محفوظ في رواياته وبعض أقاصيصه وبين أن تسفر  
التجربة القصصية ، وتؤلف ، للتعبير عن فكرة مسبقة . فالأعمال  
القصصية التي تستمد تجاربها القصصية من الواقع مباشرة ثم تنبثق

منها ، عن غير قصد ، محتوياتها الفكرية هي أصلق تعبير عن روح الفنان ، لأنها أعمال تلقائية وغير مباشرة . وفيها درجات كبيرة من الصدق المقنع . مهما حملت في طياتها فنيا من عيوب \* والأعمال القصصية المبنية على أفكار سابقة فيها قدر كبير من الصنعة والحرفية ، يسدر بالملاحظة ، أن تحمل للقارئ هذا الصدق المقنع \* ان وعي الكاتب هو الذى يعبر فيها بالخبرة والمهارة وقد تصل هذه الأعمال اذا نجحت تجاربها الى عقل القارئ لأنها تخاطبه ، ولكن من النادر أن تصل الى وجدانه وتترسب في روحه ولا واعيته . منلما فعلت مثلا أقصوصة نجيب محفوظ « حنظل والعسكري » \*

ولناخذ مثلا أقصوصته « قبيل الرحيل » \* \* انها نبتق من فكرة سابقة تقول : ان الانسان قد يسعد بالوهم ، لأنه يرضيه ويمتعه ان يسعد حقا ولكنه يفجع حين يكتشف أنه سعد بالوهم ، وأنه خدع في سعادته بهذا الوهم ، لأنها كانت سعادة موهومة ، وفكرة قصته هي عدم الفكرة .

ان الفنان الذى يبنى تجربته القصصية على فكرة يعدد لها موضوعا ، وينسج لها حدثا ، ويصنع شخصيات ، مهما كانت واقعيتهما ، ويؤلف جزئيات حدثت او يمكن أن تحدث ، تسير في منزلق خطر يتندر معه أن يتحقق الصلق الذى يريده كل فنان مهما كانت درجة ثقافته وصفاته هي المعالجة ، وبنائه الفني المحكم ، أنه بفكرته السبقة يقدم منظورات للواقع ، وللانسان في الواقع ، غير أنه بهذا المنهج لا يستطيع أن يقبض بنسيج العقل ، على روح العصر ، ويصل الى روح الانسان . لقد أصبح بهذا المنهج مفكرا ، ومعلما .

### ★ ★ ★

ولا ينبغي أن تفجئنا هذه الحقيقة ، فالفن غايته الاسامية هي : النقد للواقع ، واذا كان المنهج الآخر والأفضل والأمن يعرى الواقع ويفضحه ، ويكشفه أمام عيوننا في مرآته ، فهذا المنهج يعبر عن الواقع ذهنيا بتكثيفه ، وتقديم منظور له \* وكما أن هناك ما نسميه بالقصة التعليمية وما الضير في أن يوجد هذا اللون ، اذا نجح القصاص في أن يجعله تجربة قصصية حية وصادقة مثل « حنظل والعسكري » ، تجربة وصلت بالمعاناة الى درجة المعاشة والصدق بين الكاتب وقارئة \* انه طريق قصير حقا ، ويضمن للكاتب به الا يقصر مع واقعه والا يتغل عن مسئوليته ، وأن يقول كلمته في عصره .

لكن ، الى أى حد يكتب لئلا هذا اللون أن يعيش ويعيا الا بقدر ما يمكن للفكرة الواحدة ، وهى وليدة جيلها وعصرها ، أن تعيش وتحيا ؟ .. وعلى النقيض من ذلك تماما ، هذا اللون الآخر الذى يعمل وجه الواقع مباشرة ، لانه يقلل وجه الحياة والعصر ، وجه الانسان فى زمان ومكان معينين .

وهناك حقيقة هامة ينبغى ، على سبيل التأكيد ، أن تضاف هنا . ان الكاتب الملتزم بحياة عصره وقضايا انسان هذا العصر ، يقول دائما شيئا أو أشياء من خلال عمله ، مهما كانت طريقة نسجه لتجربته القصصية : « السراب » مأساتها تكمن فى هذا الحب الصوفى الذى اصطدم بالواقع الرطب لجسد الحبيبة . « بداية ونهاية » مأساتها تكمن فى حياة قاسية لأسرة مات عائلها الوحيد ، عن زوجة لا تعمل ، وإبناء مازالوا بحاجة الى الرعاية ، وأخذ فرصتهم الطبيعية للحياة ، وليس من ضمان اجتماعى لأحدهم ، سوى ضمانات الطبيعة الاجتماعية الحرة والفضوية ، التضحية والسقوط والصبر ، والانحراف ، والانانية ، وبالمقابل فقسته القصيرة « ضد مجهول » تكمن مأساتها فى مواجهة الانسان للموت ، وتكرار هذا الموت لغير سبب مفهوم ، ثم لا أمل سوى مواصلة الحياة بكل صورة ممكنة ، وانتظار أن يمكن التغلب على هذا الموت وقهره .

كثيرة هى القصص « نجيب محفوظ » التى سبقت الفكرة فيها العادة ، فالتجربة . لكن بينها القصص تبدو انها خرجت لتوها ، من معطف « توفيق الحكيم » وبرجه العاجى . ان موضوعات هذه الأقاصيص محاولات للتعبير عن معنة الانسان ، أو نقد العصر ، بالتقابلات الثنائية أو الثلاثية أو الرباعية الى آخره ، من يذكر مسرحية الحكيم القصيرة « نهر الجنون » ؟ ان فكرتها تعبر عن الحيرة بين متقابلين : العقل والجنون . يا هيا ؟ هل بينهما شعرة رقيقة فاصلة ؟ أم ترى أن العقل يمكن أن يكون جنونا والجنون عقلا . لنجيب القصص من هذا الطراز المسرحي المتفلسف . هذه مثلا هى « قوس قزح » أنها صراع بين متقابلين : الحرية ، والنظام . كلاهما بمقابل الآخر . حرية الفرد ، وسلطة المجتمع . الصراع بين تقربة الانسان وتلقائيته وبين كل سلطة أبوية تصنع نظاما وتشكل قهرا ، الى أى حد ينبغى أن تكون الحرية ، وينبغى أن يكون النظام ، بحيث يسيران متوازيين فى كل واحد ؟ .. الى أى حد ينبغى أن يحجر النظام على حرية الانسان ، أو يتهم بالجنون مثلا ، ويوضع فى قمع يفسد حتى الذراعين ؟ .. سؤالان تطرحهما « قوس قزح » على القارئ بدون كلمات ، ليجيب عليهما .



... حارة العشاق ، غير لولو ، جنة الأطفال ، النوم ، النظام ، الوجه الآخر ، العاوى خطف الطبق . ضد مجهول ، مندوب فوق العادة ، وجهها لوجه ، لونا بارك .. واخرىات .. كلها اقصيص تحمل هذه المتناقضات . بدأت من فكرة مسبقة ، نسجت لها خبرة الفنان عوالم الصراع . قلمت لها حدثا . وسخرت شخصيات ، وصنعت الديكور والاكسسوار ، لكنها عجزت في النهاية عن تقديم تجربة قصصية . سقطت بالفلسف في المتقابلات العقلية ، برغم ما فيها من جزئيات قد تبلى بلفة القص قصة ، صارت بمسرح الحكيم الذهني أشبه . استحالت المسرحة قصا . وصارت مثل نظم الشعر لا ابداعه ، عرفت عيوبه : الرصف ، والخطابية ، والمبالغة والكلمات الجاهزة . هذه هي « حارة العشاق » متقابلاتها : الدين ، والعلم والسلطة القائمة على الشك ومنطق الاحتمالات ومعالجة المجموع لا المفرد . وبينها يقف البطل حائرا في عصره وحياته ، أسلم نفسه لامام المسجد ثم فقد الثقة به وبالحياة ممثلة في زوجته . أسلم نفسه ثانية للعلم ممثلا في مدرس مثقف ، وتصلح به مع امام المسجد ، وجاء شيخ الحارة ليلقى طلال الشك في البراءة والالتهام على ثقته بالاثنتين ، حتى وجد البطل نفسه حيال حبه للحياة الزوجية ، بين بين ، يثق ولا يثق . واقفا على الأعراف . ينتظر ، ربما ، يتفرج ، ربما ، لكن الأعراف لم تعد له مطهرا . أنه انسان حياتنا الذي يعيش في حارة العشاق للحياة ، حارة الأحياء بلا حياة .. انها حياة من يقول : لا أدري ، بالتسالي : لا أعرف لا أبالي . الأخطر من ذلك أن متقابلات الفكر حين استحالت قصا ، فرضت لفتها المسرحية ، استحالت أقصوصة مسرحية في زمن ومشهد معينين . استحالت حواريات لا اقصيص بأى معنى عرفنا ، تقوم على المحاوراة والمناورة والنقاش . لقد بدأت من الفكر ، ومن المتقابل ، وانتهت اليهما ، ان طبيعة العمل تفرض نفسها دائما منذ لحظة البدء . من هنا تبدأ ، اذن هنا سنسير أيضا .

نبيض العقل ، ونبرة الذكاء ، تحملها هذه الاقصيص الحوارية ، حتى لو كانت بلا حوار ، حتى لو كانت منولوجا في الأعماق . هذه هي أقصوصة « الصمت » ، الانسان في مقابل الحياة ، يمود نادما اليها لكنه ينجم لا تسمع ولا ترى ولا تتكلم . انها فقط خلية تحية ، بعد خاتمة المطاف ، بعد طريق حافل بالتجربة والمغامرة ، والفروغ والطفيان والشقاء ، انها واحدة من الحواريات ، ووجه من وجوها ، وجميعها تحاول مشكل الحواريتين الكبيرتين : « الطريق » و « اولاد حارتنا » ، ان تبحث عن الطريق ، أن تفسر ما فيه أن تكشف وجه الحقيقة . أن تعثر على الصدق والسعادة والحياة . والفصل . المتقابلات هذه الاقصيص الحوارية ، في

هذا الافتقاد الفاجع لروح الفن ، للتجربة القصصية ، للترصيب في اللاوعى قبل الوعى . فى هذا التسطيح والتبسيط ، وفك كل تركيب معقد لمعالات الواقع فى التجربة الواحدة .

ثم ماذا تقول هذه المتقابلات : أفكار أولية قد تطرح عناوين مشاكل عصرنا ومجتمعنا . قد تقدمها بقالب الحكى ، وبقدرة الخبرة ، لكنها نظل فى مستوى التسطيح والتبسيط ، قاصرة عن التأثير . مستوى الانسان فى مجتمعنا . كان يقبل هذه الحواريات منطقاً ولغة تعبير ، فى العشرينات والثلاثينات من قرننا . اما الآن ، بعد أن اهتزت أرجاء الفكر بمذاهب العصر ومدارسه فلسفة وفنا وعلم ؟ .. انتهى عهد الامتداد والصدى فى المعالجة بالمقابلات التى كانت روح الفلسفة اليونانية والاسلامية ، وأى تفريغ فكرى لمحتوى هذه الاقاصيص الحوارية ، يكشف نظرياً عن هذا التسطيح والتبسيط - وهو لابد أن يحدث من القارئ العادى ، لأن الكاتب هدف الى أن يفعل القارئ، هذا التفريغ منذ البداية يفقد معظم التأثير الفنى ، يضعف من الاحساس بالمعايشة للتجربة . يضعف من الشعور بالصدق فى المعاناة والصدق فى التلقى ، يجرداها من مهارة الصنعة ، وسحر المطور والبخور ، والتوابل والمقبلات .

وكيف يكون حال سلاح أصبح على المسرح سيفاً من ورق ، سرعان ما فلا يعاود لمعانة والمشاركة فى الخلق ، والتأمل الناقد للواقع ؟ .. طلفة غير حقيقية تصنعها المؤثرات الخلفية ، ثم ينهض القتل لينحنى للجهمور مبتسماً وشاكراً .

ترى .. هل يفامر نجيب بحوارياته هذه فى غير عصره ؟ .. أم يفامر بها فى غير مجالها الأدبى وهى تحمل ثقل الفكر الذى يحتاج الى المقال والدراسة ؟ .. أم انه يريد أن يقطع الطريق على القارئ والناقد مما فلا يعاود المعاناة والمشاركة فى الخلق ، والتأمل الناقد للواقع ؟ .. ثم لماذا تبقى حية فى نفوسنا هذه التجارب القصصية التى بدأت قبل الفكرة ، وان قدمت لنا بمجموعها ، وتشعب وتذوى فى أرواحنا هذه القصص الطويلة والقصيرة التى بدأت من الفكرة ، الى درجة ننسى

---

(\*) من المؤكد أولاً أن هذا رأى يحتاج الى تعليق ومن المؤكد ثانياً أن الاستاذ سليمان فياض هو قصاص وأديب بارز فى الحركة الثقافية المعاصرة ومن المؤكد ثالثاً أن علاقته النقدى ليس فى مستوى ابداعه القصصى المميز دائماً ولما كانت الدراسات ولابحاث التى يحصلها هذا الكتاب بين دفتيه تكفى ( مطووع ) مؤونة الرد أو النقاش ، فانهى لا أجد نفسى ملزماً - الا - بما سبق التنويه اليه .

( ق : ١ )

معها حتى الاسماء ، فى الوقت الذى نظل نذكر فيه جيدا : « أحمد  
عبد الجواد ، وكمال ، ويس ، وأمينة ، ونفيسة ، وحسن ، وحسين  
وحميدة ، وعبدى الحلو » ؟ لماذا تحبنا فى نفوسنا « حنظل  
العسكرى » ولا تحبنا بنفس الدرجة « قبيل الرحيل » ؟ لماذا يمكن  
التجاوب حتى مع « قبيل الرحيل » ، ويصعب هذا التجاوب مع « قوس  
قزح » « حارة العشاق » ؟

هذه أسئلة ينبغي الإجابة عليها من دارسى نجيب محفوظ ونقاده.  
على جوار مسائل أخرى بارزة فى أدب نجيب محفوظ ، تسهم فى تفسير  
عنايته البالغة بالفكرة ، وانطلاقه منها ، أو انتهازه اليها ، وتسهم أيضا  
فى تفسير حوارياته أو تبريرها من بين هذه المسائل : اهتمامه الشديد  
بمسألة الانتهازية فى المجتمع المصرى واستثماره لظاهرة مصرية أفلة.  
هى ظاهرة الفتوات ، ونمطية الكثير من شخصياته القصصية .



## الرؤية الاجتماعية فى السراب

### مجلدى العفيفى

- ١ -

تجمع الآراء على أن رواية السراب للكاتب الكبير نجيب محفوظ خرجت على سلسلة رواياته الاجتماعية ، فمن قائل بأننا نفتقد فى الرواية الاحساس بالاطار الاجتماعى أو السياسى الذى نجده فى كل الروايات الاخرى . ( محمود أمين العالم - تأملات فى عالم نجيب محفوظ ص ٤٣ ) ، الى قائل بأنها أول رواية يخرج بها الكاتب عن نطاق الرواية الاجتماعية الى ميدان الرواية السيكلوجية ومن ثم يعدها مرحلة نفسية مبثورة ( د . نبيل راغب - قضية الشكل الفنى عند نجيب محفوظ ص ٢٠٥ ) ولدينا رأى ثالث يقول ان السراب بعد « سارة » العقد من أهم الروايات لتي استعانت بالمذهب النفسى التحليل فى كتابة الرواية ، وتحاول الرواية التحليلية أن تعبر عن خواطر النفس ومشاعرها بطريقة الخاصة ، لذا تجعلنا نعيش داخل النفس أكثر مما نعيش خارجها ، وتصبح داخل دراما الرواية وحركتها بالتالى نفسية - اخلية . طه وأدى مدخل الى تاريخ الرواية المصرية ص ١١٢ .

ان مثل هذه الكتابات لم تعرض للجوهر ولا للقضايا الاجتماعية المشحونة بها الرواية ! يؤيدنا فى ذلك الأستاذ نجيب محفوظ نفسه من خلال حديث حرى بينى وبينه فى مكتبه ، أن أية محاولة لدراسة أدب نجيب محفوظ تحتاج الى دراسة المكونات العامة التى يتشكل منها بناء عالم الأديب ومجتمعه ، الأمر الذى يعطينا فى النهاية نسج الحياة اجتماعيا ، وثقافيا وسياسيا واقتصاديا . ومن هذا المفهوم نحاول البحث عن الرؤية الاجتماعية فى « سراب » نجيب محفوظ .

(\*) القاهرة : مجلة الثقافة ، ج ٦٢ ، ص ٦ ، نوفمبر سنة ١٩٧٨ .

فى الواقع أن السراب لا تخلو من جوانب اجتماعية متمثلة فى علاقة بطل السراب « كامل » بأمه وهى علاقة تربوية اجتماعية ، ثم الانفصال بين الأب والأم ، وحالة أبيه ، وانعكاس كل ذلك على البطل .. يعطينا رؤية اجتماعية واضحة ومن خلال دراستنا للبنية الاجتماعية التى يتكون منها عالم السراب .. نتعرف على شخص تكتشف لنا أن الحياة عبث ، ومعاناة ، واحباط .. شخص تبحث عن ذاتها من خلال الالحاق العنيف الذى يمانى منه « كامل » - بآدى ذى بدء ، فيقول : انى اعجب لما يدعونى للقلم ، فالكثابة فن لم أعرفه - لا بالهوية ولا بالمهنة » .

ان « كامل » يعطينا بانوراما لتكوينه الاجتماعى وعلاقته بالآخرين وهى علاقة مفقودة منذ البداية .. أنه يقدم لنا صورة لاجتمع غبى متخلف .. جاهل .. مريض يتفشى فيه التمزق ، وينخر فيه الملل والاحباط والتمزق .. ان كامل يلج علينا بعنف لنستمع منه الى ماضيه المؤل . بعد أن ضاعت الحياة بكل موارثها الحلوة والمررة ، والحلاوة والمرارة بنسأويان فى معدل واحد .. ربما يكون أكثر شمولية فى ارتباطه بالماضى ليعرفنا بمجتمعه من خلال مسيرة البحث عن الذات مستمدا وجوده من القلم والحق أن الرسالة - كالكلام - رمز للحياة الاجتماعية وعنوان للوشائج التى تصل ما بين الناس فى هذه الحياة .

من هنا .. لا من هناك .. ولا من أى مكان آخر ، جاءت السراب لتطرح لنا مشكلات عديدة تتعلق بالواقع الاجتماعى . « فكامل » نفسه يعترف بأنه ضحية ، الا أنه ضحية ذات ضحيتين ، وأن أحد الضحيتين هى أمه التى كانت وراء آماله وآلامه ، أسعدته فوق ما يطمح ، واشقته فوق ما يتصور .. ولكن عقدة كامل ليست عقدة أوديبية !

وهنا نختلف أيضا مع من تناولوا السراب بالنقد والتحليل وحالوا أن يتسبوا الى العرسة النفسية ، فقالوا ان نجيب محفوظ يتبع فى بناءه الفنى لرواية السراب منهج فرويد .. وان عقدة كامل من الناس ومن الحياة هى عقدة أوديبية لتعلقه بأمه ، واضعين الفروض من خلال رؤيتهم للدمار النفسى الذى ألم بحياة البطل من جراء سيطرة أمه .

ولكن كامل نفسه ينفي عنه هذه التهمة فيقول « وليس كالتجارب  
 كاشف عن مطاوى النفوس ، انى لأتلف على رفع النقاب وهتك الأسرار  
 لأضع اصبعى على موطن الداء ومكنى الذكريات ، ومبعت الآلام . » ونحن  
 نؤاخذنا دراسة الواقع المصرى بكل تقاليد المتخلفة آنذاك لاكتشفنا  
 أن السراب تجربة مصرية خالصة ايدنا فى ذلك الأستاذ نجيب محفوظ  
 بعينه كل البعد فى نشأتها وبيئتها وتكوينها عن مأساة أوديب وعقدته  
 .. التى كان لم يخلق مثلها فى البلاد !

استطاع نجيب محفوظ ان يقدم لنا فى السراب الواقع الاجتماعى  
 الذى يحيط بكامل بكل ما يسوده من فساد ، واحباط ، وعجز ، وملل ،  
 وفراغ اجتماعى أو فراغ عاطفى ، وسوء علاقات ، وأزمات اقتصادية  
 وعدم وضوح رؤية مستقبلية لدى الشخصيات ، بدءا من الأميرال عبد الله  
 بك حسن - الذى يمثل الطبقة الارستقراطية الجاهلة بمفهوم الحياة -  
 يحسب ان المال كقيل بتحقيق السعادة ، فلم يكن الشاب الذى تقدم  
 لخطبة ابنته - أم البطل - ذا علم ولا عمل بل ولا مال حتى ذلك الوقت  
 ولكنه كان أحد اثنتين لرجل من كبار الموسرين ولما علم الحد بمواقفة  
 الأب واستعداده لتكفل ابنة وأسرته ، سر بالخطبة سرورا لا مزيد عليه ،  
 وفرح بجاء الأسرة العريق ، وقيل له أنه جاهل جهل العوام فقال : وما  
 حاجته الى العلم ؟ ، وقيل له أنه بلا عمل ، فقال وما حاجته الى العلم ؟ ،  
 وقيل له أنه بلا عمل ، فقال وما حاجته الى العمل ، بل قيل له فى صراحة  
 أنه شاب ذو أهواء جامحة وأنه سكير عرييد فقال أنه يعلم أنه شاب  
 وليس براهب !

ان الأميرال عبد الله بك حسن قد قيل الزواج لا لشيء الا باسم  
 مصاهرة الأسرة الكريمة التى تود مصاهرته وإطمان الى سمعتها الكريمة  
 وفضلا عن ذلك كله ، فهو نفسه لم يكن قد حصل على الابتدائية ، ولم  
 يكن يخلو من ميل الى الشراب والمقامرة ، وبذلك صارت كريمة  
 « زينب » حرمها لرؤية لاذ .. الذى يملك والده قصرا وعقارات وأنه  
 سيكون وريثا له !

ولكن تسيطر على رؤية « لاذ » شهوة امتلاك المال لينفق على  
 نزواته ، فى السكر والمربة وتسول له نفسه أن يقتل والده بالسهم  
 وسرعان ما يكتشف الأمر عن طريق الخادم الطباخ ، ويطرده والده من  
 البيت ويحرمه من الميراث الذى كان سيستحقه .

ومن هنا أيضا تزود اشكالية الموقف فى حياة الزوجة .. التى  
 قضى عليها والدها الجاهل ، فقد انجبت من زوجها ، ثلاثة راضية ،

مدحت ، كامل فاما مدحت وراضية فقد استردهما ابوهما ولم يكتف بذلك بل حال بينهما وبين أمهما ، وأما كامل الصغير فقد بقي في حضنة أمه ، فلا دماغ لوالده للتربية ولا يريده أن يكون مرضعة من جسديده فاشترط على مطلقة ألا تطالب بإلهم واحد ؟

ولما كان الأب على تلك الشاكلة من السكر والعريضة واللامبالاة والانغلاق على نفسه دون العالم كله ، وليس لدى الجد متسع من الوقت للإشراف على تربية « كامل » فقد كان يفادر الفراش عادة في الظهر ولا يرجع الى البيت من نادى القمار الا قبيل الفجر ، وكان من ناحية أخرى يشفق على الأم من تكرير سنو طالعتها ولأنه لم يسبق له في شيخوخته سواها ، فعاشوا ثلاثتهم .. وليس للأب الا ابنته وليس للام الا ابنها .

من هنا نشأ كامل في كنف أمه التي كانت مصابة في صميم أمومتها فوجدت فيه السلوى والعزاء .. مكرسة حياتها لابنتها .. أغرقته بحنانها الشاذ الذي يضيق به كامل وبحياته ، وزرعت في نفسه الخوف من كل شيء يتطلع اليه في حزن وانطلاق .. المغاريت .. الأرواح .. الأشباح .. القتلة اللصوص .. والانسان !

ولعل ما يكشف عن تعلقه بأمه الى حد مذهل هذا الحوار ..  
« وسألتها مرة في دهشة :  
- سنموت جميعا »

فسأما السؤال وحاولت أن تلهيني عنه ولكنني وقفت عنده لا أنزح فقلت :

- بعد عمر طويل ان شاء الله .

فرمقتها باشفاق وسألتها مرة أخرى

- وانت يا أماه !

فقلت لي وهي تداري ابتسامة

- طبعا .. ساموت يوما ما .

فوقع قولها في نفسي موقعا أليما وحتفت بها .

- كلا .. كلا .. لن تموتى أبدا .

ورببت على رأسي بحنان وقالت برقة :

- أدع لي بطول العمر ، كما أدعو لك يستجيب لك الرحمن

الرحيم » .



ان نجيب محفوظ يجسد رسم المناخ الفاسد المشيع بالقلق والتمزق الاجتماعي بتصوير مقلق كامل حتى ليصير عضوا من أعضاء جسدها لدرجة ان ابنتها « راضية » عندما هربت من أبيها - مصدر تعاسة الأسرة - لم يكن خوف الأم أن يجزى زوجها السابق من شره شرا • متى تلحق الحيلولة بين أبيها وبين الذهاب اليه وهنا صارحها أبوها بأنها تخاف شجارا فيسترد زوجها ابنها •• انها لا تقيم وزنا لشيء ولا تكثرث لغير ابنها ونفسها •

- ٥ -

وتزداد الكوارث على الأسرة المزعومة •• وينهار الوضع الطبقي •• ويتشقق جدار تلك الطبقة الارستقراطية •• وتتكشف - رويدا رويدا - رؤية نجيب محفوظ فيبيع الجسد العربية والخيال •• وينهار الوضع الاقتصادي •• لدرجة أن يذهب الجسد وخفيده الى بيت الأب المزعوم « رؤية لاط •• لمعاونه كامل في تعليمه لكنه الرجل الذي اشترط في بداية الامر ألا يصرف مليا واحدا عليه •• لكنها هي •• الظروف الاجتماعية •• قد أجبرت رجلا بلغ من العمر أرذله على الذهاب الى الوالد متواريا خلف أستار الابوة والمطف •• ويصنف نجيب محفوظ تنويمة ذات دلالة خاصة حينما حذر الجسد خفيده بأن يقابل آياه في ادب فهو أبوه على كل حال •• ولكن دون جدوى !

وكنتيجة للتفكك الاجتماعي في الأسرة • أن عاش كامل أسيرا لوصايا أمه •• والعالم من حوله تشغله قضايا ملحة بعد أن طحنته الحرب العالمية الثانية •• فهبطت أسعار القطن وتضخمت الازمة الاقتصادية ومعاناة الطبقة الكادحة في البلاد •• حتى المطالبة بتغيير الدستور •• لم تتجاوز حدود الثروة !!

- ٦ -

وكما فشل كامل في دراسته نتيجة سجن البيت وعبودية المدرسة وتدخلات بنائته الاجتماعية بشكل عام •• فشل أيضا على أن يتأقلم مع مجتمعه الجديد في الوزارة عندما صار موظفا من موظفي الدولة بواسطة جده الذي توسط لدى معارفه القداماء من مواليد القرن التاسع عشر !

ان كامل وان كان قد ظفر بأول نوع من الصداقة وعددها صداقة مكاتب ، بيد أنه لم يستطع أن يهرب من تكوينه الاجتماعي ، أن شخصيته

ضائقة بين زملائه الذين استغلوا فيه خجلة وضعفه أسوأ استغلال ..  
تتوالى عليه الانتقادات الساخرة والانذارات المتكررة .. مما جعله يفكر  
فى الهرب ولكن الى أين ؟ ... فراح يتوهم أن الموظفين أعداؤه الجدد  
.. كما كان التلاميذ أعداءه القديما ، لذلك لم يغفل مكان حل فيه من علو  
حقيقى أو وهمى ، كل هذا جعله ينظر الى المستقبل نظرة متجهمه مما  
يكشف عن محدود آفاقه وافتقاده الى الرؤية الاستشرافية !

وإذا كان كامل ، قد خرج من دنيا الهيام ومن عالمه الخاص الملىء  
بالأوهام والخيالات والشغوف ليدخل دنيا الحكومة راجيا حياة جديدة  
فإن هذه المحاولة - أيضا - قد باتت بالفشل ، وأودت به الى حالة من  
الفراغ الاجتماعى .. أن يومه يمضى فى ضيق بالعمل المقضى عليه وفى  
وحشة لا تتبدد الا ساعتين .. ساعة المحطة .. وساعة الانس مع أمه  
فى البيت ، وحتى تلك الأوقات الصغيرة لم تخل من تنقيص والم ..  
فعند حبيبته كان يطارده طيف أمه ، وعند أمه يأتيه طيف حبيبته !

أن كامل فى كل مرة يحاول أن يفك أساره ويتحرر من عبودية  
تكوينه الاجتماعى ، يبوء بالفشل ! فمتنما حاول الخروج من الانطواء  
والعزلة .. وهو طفل يلعب مع أطفال الجيران .. هزم وفشل فكانت  
أمه تبتاع له اللعب أشكالا وألوانا وإذا لمست ضيقه وتبرمه دعت بطفل  
من الجيران ليشراكة لهو تحت سمعها وبصرها ، حتى عندما أوشك  
على دخول المدرسة ، وهى وأن كانت قد أعلنت عن ارتياحها بيد أنها  
لم تستطيع مقاومة ما اعتراها من كآبة ! ..

وعندما حاول زملاؤه مشاركة اللعب معه وصفتهم بأنهم يحسدون  
عليه أدبه ، وإذا حاول الاستفسار عن نواح دينية كانت أمه تستنكر  
استثله ! وإذا أراد أن يعرف أباه الذى كرهته فيه - كانت تخاف أن  
يسترده إذا رآه ..

وفى محاولة أخيرة أراد أن يتحرر من قيوده حدث أمه فى أمر  
الزواج وحاول أن يتمرد عليها وما لبث تمرده أن صار نارا مكنونة ، أن  
الأم تمارض كل فكرة تشير الى الزواج .. سواء أكانت منه أم من خالته  
أم من الدلالة .. أنها ترى أن ابنها لم يصل بعد طور الرجولة والاكتر  
من ذلك أنها تحاول تقليد أبيها .. فهى ترغب فى أسرة كريمة تهيم  
لأبنا قصرًا شامخًا وترى فى ذلك السعادة كل السعادة ..

ويعيش كامل فترة فراغ عاطفى أودى به الى الانطلاق الى الحانة  
يسمق الخمر ... أنه لا يلوى على شيء ... ويطلب الدورق الجهنمى  
الذى لم يعد له عزاء سواه ..

وحاول كامل ٠٠ مرة أخرى - أن يكون أقوى من الظروف ٠٠ ناصر على الزواج من حبيبته « رباب جبر » ٠٠ ولكن ٠٠ انه يستنكر كل فكرة توصي بزواجه وظروف المعيشة لا تسمح بالزواج ، مرتبته لا يتعدى سبعة جنيهات ونصف وليس لديه مصدر رزق آخر ٠٠ فهداه تفكيره أن يذهب الى أبيه ويطلب منه المساعدة في زواجه ٠ فطرده والده شر طردة وأوشك ٠٠ كامل أن يبيع ساعته الذهبية ٠٠ ولكن ظهر شبح أمه من آفاقه المحدودة ٠٠ كما هفت على نفسه - لغير ما سبب واضح - روح جده ٠

وفجأة تتحسن الظروف الاجتماعية اقتصاديا ويموت والد كامل ٠٠ ويصبح وريثه مع اخواته ٠٠ لم يعد الفقير الموز الذي كان ٠٠ وغداً ذا دخل لا بأس به ، غير الثورة التي متوافقه خلال شهر أو شهرين ويتغير الظروف الاجتماعية تتغير مجرى حياة كامل ٠٠٠ ويتزوج من « رباب » ٠

ولكن ما زال الفشل يلاحقه فهو يعجز عن أداء واجباته الزوجية على مدى ثلاثة أسابيع وأكثر ، وكل ليلة يسسلم بالهزيمة كعادته لا لسبب بيولوجي وانما نتيجة تكوينه الاجتماعي ٠

ويترتب على ذلك أن يتردى - من جديد - في الهاوية التي أفتشله منها الزواج ٠٠٠ وفي الوقت نفسه - تخونه زوجته مع طبيب شاب متفرغ يرى الخير كل الخير لهذا البلد أن تحكمه حكومة فاسدة وتستبد به حتى تجعل بالنهاية ٠٠ النهاية المحتومة !

وهنا تلعب المصادفة دورا كبيرا وليست اعتباطية ، وانما ترتفع الى مستوى تخطيطي أكثر تضجعا ٠٠ ففي الوقت الذي يرغب كامل في زوجته وتحل عقدته ٠٠ تتظاهر الزوجة « رباب » بشتى الاعتذارات من نعب الى توعك ٠ الى رغبة ملحة في النوم ٠٠ وهي الزوجة التي تخونه في الوقت نفسه ٠٠ ح ذلك الطبيب الشاب الذي استشاره كامل في محنته الزوجية ٠

ومن جراء التخلخل الاجتماعي في حياة كامل نجده يستنكر ما يقوله الموظفون عن طبيعة الرجل والمرأة ، مستشهدين بالأمثلة والحوادث والحكايات ٠٠ ان هؤلاء الموظفين ٠٠ كاذبون ٠٠ أنهم حيوانات لا يرون الناس الا حيوانات مثلهم بيد اننى غير مطمئن ولن أذوق الطمانينة مهما

افتنمت نفسي بها لقد دمل الشك في نفسي ولا يزال يتورم وينضج  
تجحا ! » .

وبينما كامل .. رحلة الشك في ربابه ، لقد تغير طبعها يبدو في  
سهوها الحين بعد الحين ، كما يبدو في سرعة غضبها لأقل همسة  
تصدر من أمه ! ثم موقف « الخطاب » مع أنه لم يترك كبير الأثر في  
نفسه ! بينما هو يتبع زوجته يوميا الى مدرستها بالعباسية ، تشاء ،  
الظروف أن يتعرف على « عنايات » الجالسة في الشرفة المواجهة التي كان  
يراقب منها زوجته ذهابا وإيابا ، ويسقط في الخطيئة ! التي اتهم بها  
زوجته ، « أنى زوج خائن ، أعجب بها من حقيقة فمن يصدق أن يتخذ  
الزوج العاجز السراب » وزاد من حيرتي أنني شعرت شعورا عميقا  
بأننى لا غنى لى عنهما فهذه روى وتلك جسدى ، وما عذابى الا عذاب  
من لا يستطيع أن يزواج بين روحه وجسده » .

ان نجيب محفوظ يثير أكثر من قضية : هل هو يفضل الرجل على  
المرأة .. انه يدين المرأة مفضلا صنف الرجل لان المظنون أن السيدة  
مشغولة بالذات فى حين ان الرجل أكثر ارتفاعا للعوامل الفكرية والروحية  
.. ولكن هذه فكرة غيرها الزمن ! ان نجيب محفوظ يدين أم كامل  
التي سيطرت على حياته وجعلته منفلقا على ذاته ، كما يدين المؤلف  
« رباب » تلك الزوجة الخادعة الخائنة ، كما يدين عنايات المشيقة  
الدميمة التي تحل محل زوجته ! ثم هل يفضل نجيب محفوظ الروح  
على المادة ؟ أم يزواج بينهما ؟ ان بطل السراب أصبح مرتبطا بعشيقته  
« عنايات » لأنها تمثل اللذة والمتعة والمادة ، ولكنه أيضا متمسكا برباب  
يلتمس لها العذر فى كل شيء ، لكن نجيب محفوظ لا يمكن أن يكون  
شيوعيا لأن أساس الفكر الشيوعى أن يضحخ من المادة والمادة سابقة  
على الفكر ، ونجيب محفوظ لا يمكن أن يغلب المادة على الفكر .

- ٨ -

وتتطور الأحداث وتتعقد .. ان كامل يشك في زوجته ويخونها  
مع عشيقته « عنايات » فى الوقت الذى تخونه زوجته مع عشيقها  
« الطبيب الشاب » ويفاجأ البطل بموت زوجته على يدى عشيقها «القبى»  
ومع ذلك يلتمس لها العذر ! ويقول .. أنا المسئول عن كل شيء من  
البدائية الى النهاية » .

.. وأسأل سؤالا : أما كان من حقنا أن يعطينا نجيب محفوظ ولو  
صورة واحدة لواقع رباب وأسررتها .. صحيح انه لا ينبغي أن نقول

أنه كان على المؤلف أن يفعل كذا ! ولكن لا يكفي أن نعترف أن أسرة رباب كانت تحب السهرات وكنت أود من تجنب محفوظ إلا يكون موت « رباب » مفاجأة بهذا الشكل على « كامل » الذي ماتت أمه أخيرا بعد الأحوال والصدمات التي عاشتها ... أنها ماتت بالسكتة القلبية !

- ٩ -

وما من شك في أن تجنب محفوظ في « السراب » قد استطاع بقدره فائقة أن يضع معايير جديدة لتشريع القضايا الاجتماعية مستعينا بسمات الواقع الاجتماعي من خلال الأمراض الاجتماعية لذلك الواقع المتخلف !

وبالتالي لا يمكن وصل أية مرحلة من مراحل العملية الاجتماعية في طيبيا «كامل» رؤية لآخذ . لأن كل المراحل والتحويلات التي مر بها البطل متماسكة في نسيج واحد ابتداء من علاقة بأمة .. وعجزة عن المشاركة مع أصحاب في الحياة . هروب أخته راضية التي تمثل كفضية اجتماعية احساس بالنعص والضياع .. وبالفراغ العاطفي شعورة بالدونية فيعشق اللميمات من الحادسات .. موت جدة .. هبوط المستوى المعيشي ، زواجة من رباب ، فشله في المعاشرة الزوجية ، علاقته بعنايات اللميمة ، اكتشافه خيانة زوجته له موتها أثناء عملية الاجهاض .. موت أمه بالسكتة القلبية انهياره .. وحالة الغيبوبة التي راح فيها ..

تأسيسا على ذلك جاءت الاحداث والوقائع مرتبطة بالقضايا الاجتماعية التي كانت تعاني منها البسلاد ... الفقر ، المرض ، الجهل ، التفكك الاسرى .. حتى مرحلة التصوف كانت مرحلة « مبهضة » لأنها كانت قامت على الهروب أكثر من مواجهة الواقع !

ليتني اخلق شخصا جديدا سليم الجسم والروح ، لا يعشش بأركان نفسه الخوف والخواء ، فالتقى بنفسه في خضم الحياة الانسانية بلا خجل ولا نفور ، أحب الناس ويحبونني ، وأعينهم وبيوتوني والفهم ويالفوني ، واندمج في كائنهم الكبير عضوا عاملا نافعا ، ولكن أين مني ان وردت هذه الكلمة على ذهني بغير قصد ، ولكن سرعان ما تشبثت بها بدهشة وجدة .. التصوف ؟ لست أدري ما هو على وجه التحقيق ! ، ولكنه وحدة وغربة وعزوف وتفكير ، وما أحويني للوحدة المزوف والتفكير ، عجا ألم أشك الوحدة طوال رقادى ؟ الحق أننى لم أشك

الوحدة التي خلفتها أمي ، أما الوحدة الموهوبة فما أشد لهفتي إليها ،  
 أجل ينبغي قبل ذلك أن أظهر جسمي ظاهره باطنيه ثم أكرس قلبي  
 للسماء ، لقد خلقت في الواقع متصوفا ولكن أضلّنتي نوازع الحياة ،  
 وتصوّرت نفسي في ظهر عجيّب يستحم جسدي بماء عطر ، وتتسامى  
 روحي في صفاء ونقاء ، فلا مشهد أرنو إليه إلا السماء ، ولا خاطر ينشق  
 في نفسي إلا الله وهذه بلايل الجنة تسمع في أذني وتلك طمأنينة السلام  
 تفر في قلبي ! كان خيالي نشيطا ولكنه كان غادرا في كثير من الأحيان  
 فلم يكن يصعد بي إلى ذلك المرتقى حتى يتخلل عني بفتة فاهوى من عل  
 ثم أعود إلى قلبي القديم وخوفي المقيم .

#### - ١٠ -

ونجيب محفوظ لا يؤمن بالعنف الثوري ويرى أن الإصلاح إذا  
 شئنا أن نسمو بالإنسان أنما تكون عن طريق الفكر لا العنف وبالتخل  
 عن ملذات الحياة الدنيا ، وهو يرفض العنف لتحقيق مطالب دينيه لأنه  
 ضد العقل والسمو العقلي .

ومما لا يدع مجالا للشك أن رؤية نجيب محفوظ للمرحلة التي  
 رصد فيها أحداث السراب كانت رؤية تعتمد على التطهر والخلاص بعد  
 طول معاناة ذاته ييشتر بالامق في الاقدام التي كانت تقترب من أذن بطل  
 السراب وهو راقد في فراشه حين جاءته الخادم المجوز وأخبرته بأنه  
 هناك من تريد مقابلته وهنا بعد أن استعد شكلا - يهتف مستغيثا .

#### - أنت !

وينبغي لدينا سؤال خطير يبحث عن الإجابة : : طرحة كامل بطل  
 السراب وهو : أنت ! مما يجعلنا نفكر كثيرا قبل أن نصرف من يكون  
 القادم الذي هتف باسمه ربنا تكون عنايات ! وربنا تكون الحياة ومن  
 يدري فلعلها الثورة !

ولكن مثل هذا التصور ربما يكون في موضعه إذا ما اقتصر  
 رؤيتنا على رواية السراب فحسب ، لكن إذا تأملنا مليا سنجد أن جميع  
 أبطال نجيب محفوظ لابد وأن يصابوا في النهاية بالاحباط . ●

## الانخساب والعقم موضوع جديد .. عند نجيب محفوظ

---

### صلاح عبد الصبور

رأيت النساء المقيمات يعقدن خيوطا رفيعة حول المسامير الحادة لبوابة المتولي في القاهرة أو يستحممن في البركة الراكدة المحاطة بسور طيني قائم في عيون موسى بالصحراء الشرقية ، أو يخرجن مع شروق الشمس ليصلن صلاة شبه وثنية في أحد مصابده المصريين القدماء بالواحات .

وعلماء الاجناس يحدثوننا عن كثير من التقاليد المتبعة في الشعوب البدائية لجلب الحمل ، وكان العقم نحس أو جريمة ، بل ان المرأة العقيم تقدم تضحية للآلهة في جزائر التيوهريدز حتى تمنح الآلهة العقم العقم عن غيرها من نساء القبيلة ، فالحمل والولادة هما استمرار الحياة ، والمبرر الوحيد لبقائها .. والمرأة العقيم كالارض القاحلة التي لا تنبت نباتا ولا تخرج ثمرا ، ولا يستطيع أن يعيش في قفراها انسان .

وقد شغل هذا الموضوع كثيرا من الأدباء ، فتحدثوا عن العلاقة بين عقم الحياة وعقم المرأة ، ولعل من أجمل هذه الأعمال الأدبية مسرحية الشاعر الاسباني العظيم « لوركا » المسماة « يرما » التي لا يملك من يخطر بباله هذا الموضوع الا تذكر شعرها الرقيق حين تفتح المسرحية عن صوت غلب يعني :

لحبينا ..... لحبينا ..... لحبينا

لحبينا الصغير سنضع

كوخا صغيرا في الحقول

وسنحتمي به ..... سنحتمي به

---

(\*) بيروت : وثقى الكلمة ، دار الآداب ، ١٩٧٠ .

ويصل صدى هذه الأغنية الى الزوجة الجميلة الشسابة « يرمّا »  
وزوجها الراعي « خوان » ويدور بينهما هذا الحوار الرشيق الموجه :

يرمّا : خوان ... هل تسمعين ؟ يا خوان .

خوان : أنا قادم .

يرمّا : لقد حان الوقت

خوان : هل عادت الثيران ؟ .

يرمّا : نعم .

خوان : سأراك فيما بعد .

يرمّا : ألى تأخذ كوبا من اللبن ؟

خوان : لماذا ؟

يرمّا : لقد عملت كثيرا وليست لديك القوة الكافية لاحتمال هذا .

خوان : الرجال عندما يصبحون أكثر نحافة يصبحون أكثر قوة مثل  
الصلب .

يرمّا : ولكنك لست كذلك . لقد تغيرت عن أيام زواجنا الاول . ان وجهك  
الآن أبيض كأن الشمس لم تشرق عليه ابدا . لكم أحب أن أراك  
تجلس عند النهر أو تعوم فيه أو تتسلق السقف والمطر ينهمر على  
بيتنا . عشرون شهرا منذ تزوجنا وقد غدوت أكثر حزنا ونحافة ،  
كان عمرك يتقدم الى الورا .

خوان : هل انتهيت ؟

يرمّا : لا تفهمنى خطأ . فلو كنت مريضة لأحببت أن ترعاني ... تقول  
لنفسك ان زوجتى مريضة وسأذبح لها هذا الحمل وأصنع لها  
طبق لحم ... أو ... زوجتى مريضة وسأخصها بمرق الكتكوت ...  
من أجل هذا انا أراك وأسألك .

خوان : شكرا لك .

يرمّا : ولكنك لا تتركنى أراك .

خوان : لاني لست مريضا . وكل هذا ليس الا تخيلات منك ، فأنا أعمل  
بجد ، ولذلك فأنا أصبح عجوزا كل عام .

يرمّا : كل عام ... هل ستظل هكذا كل عام ؟



خوان : نعم بالطبع ، وبكل سلام وهناء . فعملنا على ما يرام ، ليس لدينا أطفال لكى تقلق من أجلهم .

يرما : اليس لدينا أطفال يا خوان ؟

خوان : اليس كذلك ؟

يرما : ولكنى أحبك .. اليس كذلك ؟

خوان : نعم ، أنت تحبيننى ... ولكن .

هذا هو السبب الذى جعل « خوان » يزداد حزنا ونحافة . ان زوجته كما تقول هى بعد قليل الصخرة التى يسقط عليها المطر ، فلا تنبت عشبة واحدة ، وهى لا تصلح لشيء . والفلاح بطبعه مرتبسط بالأرض يعرف دورة خصوبتها الخالدة . وتنتهى مسرحية لوركا الفاجعة بجنون « يرما » الزوجة العقيم .

ومثل مسرحية « لوركا » مسرحية تنيسى وليامز « الجنس الهائم » اذ تكاد الزوجة التى مضى معظم عمرها وفقدت أنوثتها الى جوار رجل مقعد ، أن تجن حين تحمل ، وتحس عندئذ باحساس الأرض التى تنبت فيها زهر وأغصان وأثمار ، فتأخذ زينتها وتضحك وتبكي فرحا وكأنها بعثت من جديد .

ان هناك علاقة اذن بين اخصاب المرأة وأخصاب الأرض ، وبين عقم المرأة وجذب الأرض . كلها مظاهر لدورة الحياة والموت .

**والقصوبة والعقم هما موضوع قصة نجيب محفوظ « السمان والغريف » وهى مثال على الاوتباط بين الحياة العامة والحياة الخاصة فى نفسية انسان منهزم .**

« عيسى » شاب حزبي عاصر الحياة السياسية فى مصر قبل الثورة ، وعمل مديرا لمكتب أحد وزراء الاغلبية ، تقدمه لنا كلمات الرواية الأولى حين حاولت القاهرة ان تنتحر يوم ٢٦ يناير سنة ١٩٥٢ ، وارتفعت صيحة المؤامرة « احرق احرق : يحيا الوطن » واستغل الحقد ذو الخطة المرسومة غضب الجماهير الأهوج .

وعيسى كان رجلا يقفز الحياة قفزا ، والحياة تعطيه بسخاء فى سلم الدرجات والوظائف بسرعة . وجميع بعضا فى المال من رشوة العمد لقضاء حاجاتهم عند الوزير ، وتصدر فى نادى الحزب كأحد شبابيه الاناميين .

ولكن الحريق الذي هدم القاهرة هدم حياة عيسى أيضا ، فقد أقيمت حكومة الأغلبية وتوالى حكومات الأقلية ونقلت أحداها عيسى من منصب مدير للمكتب الوزير الى كاتب بالارشيف .

وكان عيسى متفائلا ، فحكومة الأغلبية كثيرا ما أقيمت ، ولكنها تعود ان عاجلا أو آجما لتتربع فى كراسى الحكم ، وعندئذ سيسترد عيسى كل ما فقد ، بل ستعوضه حكومته عندئذ عن شهور القحط أو سنواته ، فينال درجة أو درجتين قفزا على سلم الوظائف تمويضا سسخيا عن « اضطهاد » وما عليه الا أن ينتظر .

وأنتهى عيسى الفرصة . وخطب احدى قريباته ، أبوها مستشار على علاقة طيبة بالقصر الملكى ، فكانه عندئذ قد وثق صلته بالمسكر الآخر وأصبح قريبا الى السادة جميعا .

وكانت الحياة تبدو ضاحكة رغم ابعاد الحزب الذى ينتمى اليه عن الحكم . والجميع يضحكون دون أن يعرفوا أنهم يجلسون على فوهة قدر هائج .

وكان عيسى يتناول فطوره حين توقف الراديو عن ارساله المتباد ليذيع بيان الجيش فى ٢٣ يولية عام ١٩٥٢ . وتغير الموقف تماما . وأصبح عيسى موظف الارشيف موظفا سابقا بعد احواله الى لجنة التطهير وطردته أسرة خطيبته وبقي له فى الحياة رصيد من رشاوى الممد ومعاش ضئيل يتناسب مع مدة خدمته الضئيلة .

ثم لا شئ . . . . .

لقد أهنزت حياته فى أعماقها . . .

فماذا اذن يفعل . . ؟

هل يحاول أن يندمج فى الحياة الجديدة ، يبحث له عن دور فيها . ويبدأ بداية صغيرة من أول السلم كما يقال ؟ هل يلجأ ارادة الحياة . . ان أمامه فرصة أن يبحث له عن عمل والعمل معروض عليه فعلا . . عمل صغير ، ولكنه طيب ، يستطيع أن يبدأ من خلاله . ثم يتزوج فتاة أخرى لا تفصل بينه وبين القصر الملكى او غيره من القصور صلة ، ويبنى أسرة ويتجنب أولادا .

أم هل تغلب فيه ارادة الموت على ارادة الحياة ، فيحتفظ بمرارة نفسه ، ينتحر حيا ، ويدير ظهره لكل شئ ؟ هذا هو الصراع الذى دار فى نفس « عيسى » والذى أتخذ صورة علاقته جنسيتين بأمرأتين .

كلتاها تمثل شيئا هو عكس الآخر ، احدهما تمثل الاخصاب ، والرغبة  
فى تجديد الحياة ، والثانية تمثل العقم والاجذاب .

كان يجلس على كورنيش الاسكندرية ضائما ، حزين النفس ،  
ذات ليلة من ليالى الخريف حين رأى شيئا يتجه من بعيد نحو مجلسه ،  
وعندما اقترب من ضوء المصباح العملاق وضحت معالمه ، فتاة من بنات  
الليل . الفستان الرخيص الكستور والنظرة المقتحمة بلا أدنى تحفظ  
أو كبرياء ، وشبابه ووسامة لا بأس بهما .

وحين تبادل معها بضع كلمات ، وقال لها .. هيا بنا .. مشيت  
بجانبه فى الطريق المتفرع عن الكورنيش ، وتأبطت ذراعه .

وحين استيقظت حوالى الظهر وجدها بجانبه وسألته بعد أن  
استيقظت :

- هل تقيم وحدك ؟

- نعم ، ولكن هيا بنا .

فراحت تمشط شعرها ، وتقول بحياء حقيقى لأول مرة :

- قلت لنفسى ربما كان فى حاجة الى أنس وخدمة .

وقال لها بدهشة :

- شكرا لست فى حاجة الى شيء من هذا ، اليس لك بيت ؟

- كلا ...

وخرجت من بيته الذى استأجره فى الاسكندرية . وفضل البقاء  
فيه بعيدا عن القاهرة لكيلا تزداد آلامه بمكانه الشاغر فيها ، وكيانه  
الطريد وحين عاد فى المساء رأى عند مدخل العمارة هذه البنت ذاتها على  
القهوة اليونانية على أقرب كرسى من مدخل العمارة فحلق فى وجهها  
المبتسم فى ترحيب . ونهضت بخفة ، وتبعته بمد بضع كلمات الى  
شقيقته .

كان اسم هذه البنت زيزى أو هذا هو الاسم الذى اختارته لنفسها  
عند أن هربت من أهلها فى طنطا وأقامت فى الاسكندرية وسمح لها  
بالإقامة فى شقيقته . ولأن ليل الشتاء طويل ولأنه يأبى أن ينام قبل  
الفجر ، فقد علمته كثيرا من ألعاب الورق واشترى لها بعض الملابس ،  
وذات يوم أنبأته أنها حامل . فطردها دون رحمة وألقى بها فى الطريق ،  
ولم يفكر الا فى القضية المنتظرة لو فكرت البنت أن تشكوه . ولكن

البيت لم تفعل شيئا من هذا كله • وانسابت من حياته كما دخلت اليها •

هذه هي المرأة الاولى في حياة عيسى في هذه الفترة • امرأة مليئة بالخير والشر كالدينيا ، ولكن الاتصال بها يقرب ميلادا جديدا ، ويلد حياة جديدة • هي حقيقة ليست شريفة تماما ، ونقية تماما • ولكن الظروف هي التي صنعت منها امرأة خاطئة ، سلبتها نقاءها • وحين استطاعت ان تجد المأوى الطيب والغذاء الكافي قنعت بالبقاء في البيت تنظفه وترتبه • أقصى متعتها أن تستمع الى الراديو أو تشهد أحدا الافلام في إحدى دور السينما القريبة •

أما المرأة الثانية ، فهي نموذج آخر •

ماتت أمه في القاهرة ، وصمم على أن يبيع بيتها القديم فعرضه للبيع •

وذات عصر جاءه سمسار حي الويلية وبصحبه سيدتان تريدان شراء البيت •• امرأة وأما •

المرأة في الأربعين ، متوسطة الطول مبتلثة الجسم والوجه ، والام عجوز في السبعين •

كان اسم المرأة قمرية • وتحرى عيسى عنها ، فعلم أنها تزوجت ثلاث مرات لا مرة واحدة كما قالت أمها ، وطلقت لأنها عقيم لا تلد أطفالا •

وتزوجها عيسى وعاش من مالها ومن ثمن البيت مميشة بطالة ، بلا عمل أو أطفال ، فهو يجلس في الصباح يتشمس وراء زجاج النافذة في جو قارس البرودة بلا عمل أو أمل ، وقمرية عاكفة على قطعة من الكانفام لم تعد تبذل له وحشة ، وبشعر مشعث وقسمات منتفخة أعلنت عن أهوال مألوف وقد ازدادت شحما ولحما ، ونطق وجهها بزوال الشباب •

كانت هذه العلاقة علاقة ميتة ، فإذا كانت العلاقة الأولى علاقة مع الحياة ، فذلك هي انتكاسة الى الموت • والتأمل في العلاقتين ، في هذه الدائرة الضيقة من الحياة الخاصة هو الذي يلقى الأضواء على موقف عيسى من القضايا العامة •

كانت الحياة في هذه الفترة تتغير في مصر تغيرا حاسما • فالانجليز يجولون عن مصر وقناة السويس تؤم ، والمليون الثلاثي يفد ثم ينحسر • وعيسى يعيش على هامشها متظويا على جراحه •

كانت بعض الأعمال تعرض عليه ، وهي أعمال صغيرة حقاً ، ولكنها قد تقود الى رقى وعمل كبير لو بذل فيها من نشاطه ومجهوده . ولكنه قد أحال نفسه الى المعاش قبل الألوان وقنع بجلسة الشمس في جوار الزوجة العقيم أو الحياة العقيم .

**المرأتان اللتان عرفهما لا تمثلان نفسيهما فحسب ، بل هما تمثلان صورتين من الحياة في مصر ولا أغال اذا قلت انهما تمثلان صورتين لمصر .**

**ولاهما :** هي مصر الشباب التي لوئتها الاقدار والظروف ، وان ظل معدنها نقياً سليماً ، وهي نفسها لن تتحول الى خير كثير ، ولكن سيولد من رحمها مصر المستقبل .. النقية .. النظيفة .

**ثانيهما :** هي مصر الكهلة المجوز التي لن تلد الا البوار والكسل والتي تنحدر نحو الشيخوخة بخطى سريعة .

وقد اختار عيسى الصورة الثانية ، لأنه فزع من معايشة الصورة الأولى . لم يجد المرأة في نفسه لمحاولة اصلاح الفاسد أو تقويم المورج . كان أقل من أنه يقف موقف الرجل الذي يقول مع سارتر « لعنة الله على هذا العالم ... ساحلته » ولكني سأعيد بناءه من جديد ليصبح أحسن مما كان » .

وهذا الاقتران والتلاصق بين فكرة الحسوبة عند المرأة والحسوبة في الحياة ليس موضوعاً مبتكراً كما قلت ، ولكنه موضوع تناولته أقلام كثير من الكتاب . ولكنه جديد عند نجيب محفوظ ، فالصلة بين المرأة والحياة صلة وثيقة حتى ان الشاعر العربي أبا العلاء المعري يقول دائماً عن الدنيا « أمانا الدنيا » .

الن يتغير عيسى أبداً .. ألن يصبح مواطناً قادراً على تبني الحياة الجديدة والمساهمة فيها ؟

قد يصبح عيسى مواطناً ايجابياً .. بالمعنى الفني ، لو مست الحياة قلبه . والرواية تختتم وعيسى على مقربة من هذا التحول الخطير .

مرت سنوات ، وكان يوماً يتمشى على الكورنيش ، فيبلغ كامب شيزار ، وعند سلسلة من المقاهي والدكاكين المتصقة بطول الطوار وقعت عيناه على وجه زيزى ، وقد جلست على كرسى المديرة أو المالكة وراء صندوق الماركات بمحل صغير لبيع المتلجات وشطائر الفول والطعمية وأخذ ينظر اليها حتى دخلت المحل امرأة في هيئة الخدم مسكة بيمناعاً طفلة صغيرة . ثم اتجهت الى زيزى تحادثها باهتمام على حين وثبت

الصغيرة على حجر زيزي وراحت تعيث بعقد يطوق عنقها بألفه وإطمئنان ،  
وعند ذاك خطر له خاطر دق له قلبه ، وتصلب جسده وتركز في الصغيرة  
حتى فقد الوعي بما حوله .

وفي اليوم التالي جلس في القهوة المجاورة للمحل ، كان يقول لنفسه  
الطفلة لطيفة وبسيطة وخفيفة ، وسنها متوافقة جدا مع هذا التاريخ  
الحزن . لا يجوز أن يؤجل الجواب .. أن ماضيه يزداد الحاحا وقد عدل  
بصفة حاسمة عن التفكير في الهرب . لقد اعتاد أن يهرب مرات في  
اليوم الواحد . ولكنه لن يهرب أمام هذه الحقيقة الجديدة ، التي اجتازت  
مستنقع حياته الراكدة ، فتفجرت عن ينبع حارة ، لعلها دعوة أخيرة  
يأنس إلى حياة ذات معنى .

ولكنه كان يعلم . أن البنت فعلا ابنته . هكذا قالت له زيزي  
عندما تصدى لها وهي في طريق العودة إلى منزلها . ولكنها تنسب إلى  
رجل آخر أسبل على الأم رداء الستر ، وهي لن تترك هذا الرجل ، ولن  
تسلم البنت إلى عيسى .

وكما طردحا ذات مرة ، طردته بنفس العنف ...

وحين قال لها ينبرة باكية :

- ابنتي .....

صرخت وهي تندفع في سبيلها ...

- لست أبا ، أنت جبان ، ولا يمكن أن تكون أبا .

وانطلق في سبيله ، لا يعرف له مكانا يلجأ إليه ، وحين أوغل الليل  
جلس يبكي بدموع القلب تحت تمثال سمير زغلول أحد رموز الماضي  
المجيد . لقد فات الوقت لكي يعود إلى الحياة .

كان قاسيا مع المستقبل ، فكان المستقبل أشد قسوة منه .

في تلك الساعة تعرف على أحد الشبان . كان شابا مليئا بالحماسة  
والوطنية . أخذ يذكره بنفسه حتى تذكره . كان أحد الذين عرفوا  
السجون والمعتقلات قبل الثورة . حتى حكومة الأغلبية كانت تحبسه  
أيضا .

كان عيسى يقف موقف الخصم . دعاه الشباب إلى الحديث في شئون  
الوطن ، فردته عيسى بعنف ، وحين مضى الشباب يائسا لم يلبث عيسى  
بعد رحيله إلا لحظات ، ثم قام من مكانه في نسوة حساسة مفاجئة .  
ومضى في طريق الشاب بخطى واسعة . تاركا وراء ظهره مجلسه الفارق  
في الظلام .

هكذا تنتهي الرواية . وعيسى يبدأ في الحركة بعد فترة طويلة من الموت . . ترى ماذا جعله يتحرك ؟ هو الاقتناع أخيراً بأننا كلنا مطالبون بأن نخطط للوطن مصيره . وما الوطن عندئذ . . لعله هذه الطفلة الصغيرة التي رأها تقفز فرحة لطيفة خفيفة على حجر أمها . . . لقد وجد شيئاً يربطه بالحياة ، وإن كان الرباط خفياً متوارياً عن الأنظار .

هذه هي - في رأيي - الخطوط الرئيسية لرواية «السمان والحريف» لنجيب محفوظ . أنها صراع في نفسية رجل بين إرادة الحياة وإرادة الموت . . . وليست الأحداث السياسية إلا بناها الخارجى .

وكثير من القراء والنقاد أيضاً ، حين قرأوا هذه الرواية ، لم ترق لهم ، أو على الأقل اعتبروها أقل عمقا من أعمال نجيب محفوظ السابقة .

وذلك لأننا لا نلمح فيها هذا التماسك والتتالي السردى الذى نلمحه فى روايات نجيب الأخرى . فبعض فصولها ليست إلا مناقشات مطولة حول المواقف السياسية . وهى تعوق تسلسل الرواية فى كثير من الأحيان .

إن كثيرا من شخصياتها لم تستوف حقا من التقديم والتحديد مثل شخصيات «أصدقاء عيسى» عباس صديق . . . و «سمر عبد الباقي» . . . و «إبراهيم خيرت» وغيرهم .

إن الرواية تبدأ بهم وهم نكرات ، وتنتهى بهم وهم نكرات أيضاً بالنسبة للقارئ ، وهذا أمر لم يتعمده قارئ نجيب محفوظ الذى يتوقع منه أن يرسم له الشخصية ويكسوها باللحم ويملأ شرايينها بالدم .

وفى الواقع انى اعتقد أن نجيب كان يستطيع تجنب الرواية كثيرا من تغلغلها لو اختصر بعض هذه المشاهد الحوارية وبعض هذه الشخصيات الثانوية ، فإن هذه الرواية بطبيعتها أقرب إلى البناء المسرحى حين يعرض للصراع فى نفسية شخص ما ، تقود إلى توضيحه كل خيوط المسرحية .

وأخيراً ، فليست إلا قارئاً متلوفاً لأعمال نجيب محفوظ ، وما النقد فى أحسن حالاته إلا محاولة للتفسير .

## حضرة المحترم

### محمد عبد الله الشفقي

ظهرت رواية نجيب محفوظ « حضرة المحترم » فى شكل كتاب منذ فترة وجيزة ، فهل أثارت من الضجة ، أو الاهتمام ، ما أثارته - على سبيل المثال لا الحصر - « ثرثرة فوق النيل » ، « تحت المظلة » ، « الكرنك » لا أظن . فهل معنى هذا أنها غير مثيرة أو غير مهمة ؟ لا أظن أيضا .

كل ما فى الأمر أنها تدلف الى مكتبة نجيب محفوظ الابداعية بهوء وبلا طنطنة . قد لا يستلفت ذلك العنوان التقليدى « حضرة المحترم » انتباه القارئ ، وقد يفريه الموضوع ، وهو الذى عرف - أو سمع عن - ملاحم نجيب محفوظ الاجتماعية ( « الثلاثية » على سبيل المثال ) ورواياته الرمزية ( أولاد حارتنا على سبيل المثال ) ، وكتاباتة العبثية ( « ثرثرة فوق النيل » ) .

ومع ذلك تظل « حضرة المحترم » رواية جديرة بالقراءة .. القراءة الدقيقة المتأنية ، والقارئ مطالب بالدقة والتأنى فى كل ما يقرأ لنجيب محفوظ .

وهو أحوج ما يكون الى ذلك فى روايتنا الحالية البالغة التركيز ، التى اقتصد فيها المؤلف فى استخدام الكلمات والتعبير عن الخلجات ، وأكد من جديد فاعلية أسلوب جيل الجليد العائم الذى يبرز منه على السطح جزء محدود ، غير أن الأعماق تخفى الكثير .

ان جاز التبسيط - وهو لا يجوز عند الحديث عن أدب نجيب محفوظ - قلنا انها رواية عن الوظيفة الحكومية وان بطل الرواية موظف .



هذا صحيح . غير أنها أيضا رواية عن أشياء أخرى : الوجود والفناء - دورة الحياة - الإنسان أسير الماضي والحاضر والمستقبل - مدى الاختيار ومدى الجبر . . الخ . . أنها رواية فلسفية أيضا ، لكن من خلال رحلة مع موظف مصري ، من الدرجة الثامنة حتى درجة « مدير عام » .

ونجيب محفوظ مؤهل للكتابة في هذا الموضوع عن خبرة وإقتدار ، فلقد عرف ما هي الوظيفة وظل بها حتى المعاش دون أن تغريه ربة الأدب بتركها ( ترك الوظيفة ) . وفي نفس الوقت فإن الموضوع قد أفاد من عاشق الفلسفة ودارسها .

وعن الوظيفة والموظف نقرأ على لسان البطل ( ص ١٣٠ ) :  
« الوظيفة في تاريخ مصر مؤسسة مقدسة كالعبد ، والموظف المصري أقدم موظف في تاريخ الحضارة . ان يكن المثل الأعلى في البلدان الأخرى محارباً أو سياسياً أو تاجراً أو رجل صناعة أو بحاراً فهو في مصر الموظف . وإن أول تعاليم أخلاقية حفظها التاريخ كانت وصايا أب موظف متقاعد الى ابن موظف ناشئ » .

قد لا تكون هذه حقيقة مطلقة وإنما هي الوظيفة كما يراها بطل روايتنا عثمان بيومي ونحن ، في هذه الرواية ، نرى كل شيء من خلال عيون البطل .

ومن أجل عثمان بيومي يستخدم نجيب محفوظ لغة شبه صوفية عند الحديث عن الوظيفة والموظفين فعندما يدخل عثمان بيومي ، الموظف الجديد ، على المدير العام ، وعندما يتعطف عليه المدير العام بنظرة « جال بخاطره أنه دخل تاريخ الحكومة ، وأنه يحظى بالمثل في الحضرة ، ( ص ٣ - ٤ ) . وفي موضع آخر بدور هذا الخاطر في ذهنه « تقدس شخصه بموقف صاحب السعادة ( يقصد المدير العام ) وتقديره . » ( ص ٦ ) ويتم توزيع العمل على الموظفين الجدد ويكون من نصيب بطلنا العمل في المحفوظات ، ويقوم بالرحلة الى البيروم حيث المحفوظات : « ومضى وراء موظف الى مكتب يستعرض تجويفاً كالمحراب في الصدر جلس اليه رئيس المحفوظات » ( ص ٧ ) . وعن الترقى من الدرجة الثامنة الى الأولى يقول البطل عن الدرجة الأولى . تلك سدة المنتهى حيث تتجلى الرحمة الإلهية والكبرياء البشري ( ص ٩ ) . وعن درجة المدير العام « وجوهرة متألقة مثل درجة المدير العام ما هي الا مقام مقدس في الطريق الإلهي اللانهائي » ( ص ١٣ ) . وفي الحضرة ، حضرة الوظيفة ، المنلة في المدير العام . . دعاه نداء القوة للوجود ، وحرصه على الفداء ، ولكنه سلك مع الآخرين سلوك التقوى والابتهاال والطاعة والأمان . .

وتلبية لاغراء لا يقاوم خطف نظرة من الاله التابع وراء المكتب ثم خفض  
البصر متحليا بكل ما يملك من خشوع . ( ص ٣ ) .

ما الذى يقوله نجيب محفوظ أيضا عن بطله عثمان بيومى ؟ يقول  
لنا ، من خلال تناوله الابداعى لهذه الشخصية ، ان عثمان بيومى بطل  
مأساوى بالمعنى المتوافق عليه . نحن هنا أمام شخصية تصارع ما حولها ،  
تصارع قبل كل شيء قدرها ، وتنتهى نهاية مأساوية قائمة حزينه وان  
كانت فيها رنة ايجابية ورضا . لعله من محاسن الصلف أن القبر الجديد  
قد حاز رضا تحت ضوء الشمس . ( ص ١٨٦ ) . ونحن أمام بطل فى  
فى شخصيته وسلوكه شروخ ، شأنه شأن الأبطال التراجيديين  
الكلاسيكيين ، وهذه الشروخ تؤدى به ، تماما مثل ما يحدث فى المأسى .  
وهى مأساة عصرية ؛ فبعد أن كان البطل فى الماضى ملكا أو أميرا أو نبيلًا  
( لير - هاملت ٠٠ الخ . ) أصبح من عامة الشعب ( وفاة مندوب .  
مبيعات ، لآثر ميلر ) . ليس من قبيل الصدفة أن يفكر بطلنا ، كيف  
تقنع حضرة صاحب السعادة بقوائلك ؟ . هذه هى المسألة . بعد أن  
قال هاملت منذ زمن بعيد ، أن نوجد او لا نوجد هذه هى المسألة .

ماذا يقول نجيب محفوظ عنه أيضا ؟ يقول انه صورة للموظف الذى  
جعل من الوظيفة مدار حياته فضحى بكل شيء من أجلها ؛ بالحبيبة ؛  
بالمسيقة ؛ بالزوجة ؛ بل ضحى بنفسه أيضا . وضحى بالمبادئ فتمنى -  
وان لم يعترف أمام نفسه صراحة - ازالة كل من يشغلون الوظائف الاعلى  
بالمرض والموت ان لم يكن بالنقل . ومن أجل الوظيفة أيضا سلم بضرورة  
النفاق وان لم يعترف أمام نفسه بأنه نفاق . واذا كان قد فكر فى قرض  
الشعر فلأنه . خير وسيلة للتقرب من الكبراء . وعندما ينتسب الى الجامعة  
ويدرس القانون يفكر أيضا فى تثقيف نفسه ثقافة عامة . لماذا ؟ لأنها  
جديرة بالمديرين ومن فى ختمتهم . ( ص ٢٢ ) .

وهو صورة للموظف الخالد الذى يعتمد عن السياسة . انه يقف  
أمام السياسة ، والتحول الاجتماعى ، والاتفاضات الثورية موقفا جامدا  
ياردا . ما أكبر الفارق بينه وبين تلك الانسانة البسيطة قنبرية ، باثة  
الهوى ، التى تعترف له مرة أنها اشتركت فى مظاهرة : « فنهتف محتدا »

— مظاهرة !

— مالك ! . . . نعم مظاهرة . . . حتى هذا الدرب أحب الوطن يوما ما .

وقال ان الجنون منتشر أكثر مما تصور . الاهتمامات السياسية  
تثيره وتلهشه . وهو يصر على عدم الاكتراث بها . ( ص ٥١ - ٥٢ ) .

والواقع أن التحولات السياسية تعزف كجوقة بعيدة هامة لكنها موجودة ، وإذا كان يرفضها فلأنه موظف تقليدى . لكنها موجودة رغم أنه . فيها هي عشيقته قدرية تحدث عنها . والتحولات السياسية قد مست أيضا من تربطه به وشائج قريبي . قتل أخوه - كان شرطيا - فى مظاهرة ( ص ١٣ ) . أما أم حسنى الخالدة ، صاحبة البيت ، وصديقة أمه ، والخطابة الخالدة فإن . . . ابنها حسنى . . . حملته أيام الحروب والمعن الى بلاد نائية فاستقر فيها . ( ص ١١ ) إن نجيب محفوظ يلخص لنا موقف موظف فى العبارات التالية « انه يقف موقف من تلك الأحداث موقف المتفرج المتعجب . لا يفقه لها معنى . على الإطلاق . أجل عرف الكثير من مطالعة التاريخ . عرف التاريخ من أقدم العصور حتى قبيل الحرب المظلمى . عرف الثورات . ولكنه لم يمشها ولم يستجب لها . وقد رأى وسمع ولكنه انعزل وتمجب » .

ماذا أيضا فى « حضرة المحترم » ؟

هناك ذلك التخطيط المحكم للرواية ، منذ البداية حتى النهاية . إن كل كلمة يضمها نجيب محفوظ منذ الصفحة الأولى لم توضح اعتباطا . وواضح أنه خطط لكل شيء من قبل . يتضح هذا على نحو أكبر إذا ما قرأ القارئ الرواية للمرة الثانية . سيكتشف الباعث وراء كل كلمة وكل سطر ، وإن كل شيء معه للوصول الى ما يليه بهدوء ومنطقية ، لا يحدث لنجيب محفوظ ، فى هذه الرواية على الأقل ، ما يحدث لبعض المبدعين حينما يفاجأون « بالكلمات والأحداث والشخصيات خلال عملية الابداع ، وحين يفاجأون بها تأخذ منعطفا لم يتصوره وهم يكتبون الصفحة الأولى . الرواية مكتوبة بلغة بسيطة ، بساطة خادعة ، فجيل الجيليد العائم يخفى جزءه الأكبر فى الأعماق . ومع ذلك تظل اللغة بسيطة ، ويظل الحوار بسيطا أيضا رغم أنه ليس عاميا ، فليس هناك من يتكلم العامية . حتى قدرية ، وحتى أم حسنى .

ثم يبقى هذا السؤال الهام : ما الذى تضيفه « حضرة المحترم » الى ترات نجيب محفوظ والى ترات الأدب المصرى - العربى ؟

يبدو لى أن الاسهام الذى تسهم به « حضرة المحترم » هو تكنيكه . تناول الرواية من خلال رؤية البطل ، والبطل وحده ، ببراعة واقتصاد . إن المؤلف لا يسمح لنا بأن نرى شيئا خارج رؤية البطل ، ولا نسبح شيئا لم يسمعه البطل . كما لا يسمح لنا بأن نستقرئ خواطر الآخرين ما دام البطل لم يستقرؤها . سيقول البعض أن هذا التكنيك ليس بجديد فما بالك تهلل له على هذا النحو ؟ صحيح أنه ليس بجديد ، لكن الجديد

أنه عولج هنا بصنعة ودقة واقتدار • ويتجلى هذا في كل صفحة من صفحات الرواية • هذه الرؤية القاصرة على البطل فقط جعلت البطل محور الأحداث حقاً ، ولم تسمح لنا بالدخول في أعماق الشخصيات الأخرى رغم أن الرواية تمتع بالشخصيات رجالاً ونساء وحين تحزن إحدى الشخصيات - على سبيل المثال - فيجب أن يظهر هذا على وجهها وأن يلحح البطل دون الدخول في أعماق الشخصية وما يدور بداخلها من مشاعر وأحاسيس •

## أولاد حارتنا

هل هي من روايات الموجة الجديدة ؟

عبد المنعم صبحي

حتى ثلاثية ( بين القصرين - قصر الشوق - السكرية ) ، كانت طريقة نجيب محفوظ البلاكية طبيعية بالنسبة للرواية المصرية . فالمجتمع المصرى حتى ذلك الوقت ، لم يكن قد حظى باقتراب الرواية منه لكي تستكشف علاقاته وسماته ورؤاه . ولكن فى لحظة بعينها ، بدا أن الأسلوب البلاكى لا يتناسب المصر . فالرواية الكلاسيكية كانت تعبر عن مجتمع أسسن . ولكن نتيجة لتغير المجتمع - والفرد بالتالى - أصبحت الرواية بشكلها الكلاسيكى عاجزة عن التعبير بصدق من الواقع .

ولا شك أن نجيب محفوظ عندما أحس أنه عند مفترق الطرق ، عانى الكثير فى استكشاف الطريق الجديد ... خاصة وأنه كان يحمل وحده - تقريبا - مسئولية الرواية العربية ...

وقد أكدت أعمال نجيب محفوظ التالية ، انه قد تلمس الطريق الناضج للرواية الجديدة . ولا شك أنه كان هناك أكثر من رافد لهذا التلمس : الاحساس بلا جنوى الأساليب الكلاسيكية ، الاحساس ينبض الحياة المصرية نبضا مغايرا ، ثم - وهذا هو الأهم - تمثل التجربة الروائية الجديدة فى أوروبا .

وهى قدرة ذكية من الكاتب ، أن يغير منهجه تماما . ولكن الكاتب اذا ما عبر عن نفسه بصدق ، فانه ، عندئذ ، لن يكون له تكتيك خاص . فالأسلوب الواضح ، يدل على عدم الصدق ، وعلى أن النتائج مجهزة من قبل ! .

ولكن محاولة نقل التجربة الأوروبية ، أيضا ، هى محاولة غير مقبولة، حتى اذا ما عدنا الى القواعد البديهية حول تطابق الشكل والمضمون ...

القاهرة : مجلة الفكر المعاصر ، عدد ٢٧ ، مايو ١٩٦٧ .

وهناك ما يدلنا على أن نجيب محفوظ ، لم يحاول « نقل » الرواية الجديدة الى العربية ، وانما فتحت له المعركة الموجودة هناك معركة لم توجد هنا ! .

وتبدو معاناة الكاتب في اختيار الطريق الجديد ، من أنه اضطرب بين أكثر من اتجاه ، واستعمل أكثر من طريقة . فكانت بداية أعماله - التي سنناقشها هنا - « أولاد حارتنا » - وهي رواية غربية التكوين ، فلا هي رواية تاريخية بالمعنى المفهوم ، ولا هي رواية روائية بالمعنى المفهوم . ثم كانت رواية « اللص والكلاب » ، التي تستهدف فكرة مباشرة . بأسلوب المولودج الداخلي - وهو ما استعمله نجيب محفوظ الى حد ما في الثلاثية - ثم كانت رواية : « الطريق » و « الشحات » ، وفيهما بدت الأبعاد الميتافيزيقية واضحة ، تنير في نفس القارئ القلق - المطلوب للمعرفة - وتجرد المفاهيم ، وتناقش وتترك الأبواب مفتوحة ، دون رأى نهائي أو فكر واضح .

وفي روايتيه السمان والحريف ، وميرامار ... يناقش موقف بعض الناس - خاصة من كانوا ينتمون ، تماما ، الى النظام القديم - من ثورة ٢٣ يوليو . وهو وأن كان قد وضع المشكلة بشكلها الواضح في الرواية الأولى ، عندما تعرض لمشكلة عيسى من الثورة ، رافضا لها في البداية ، متجاوزا مع بعض أهدافها ، منحازا لها في النهاية . فانه في رواية ( ميرامار ) ، يرتفع بالمشكلة الى مستوى الرمز الحقيقي . فالفتاة الريفية النقية ( زهرة ) التي تمثل كل الأخلاقيات التي من الممكن أن يمثلها الانسان النبيل ، يتقرب اليها : الانتهازي ، والرجعي ، والاقطاعي ، والسطحي ، والخائن ... لكنهم كلهم يتساقطون كالفراش قبل أن يصلوا اليها ...

من هذا التنوع - بالإضافة الى قصصه القصيرة - نرى الى أي حد ، حاول نجيب محفوظ أن يبحث عن طريق للرواية الجديدة ..

هل يمكن أن نقول عن رواية ( أولاد حارتنا ) انها رواية تاريخية ؟

ولكن الرواية التاريخية تعتمد على أحداث تاريخية واضحة . حقا أن الرواية التاريخية تقبل آراء كثيرة . لكن ( أولاد حارتنا ) تعتمد في جوهرها على الميثولوجيا ، بالإضافة الى أنها تلبس هذه الميثولوجيا ثوبا واقعي . فاذا ما اعتبرنا أن الميثولوجيا تكفي لتهيئة جو تاريخي - اعتبارا بأن لها هنا أساسا تاريخيا ما - متعرضين لذلك لمعارضات البعض ، فإن البأس هذا الجو القديم الثوب الواقعي المعاصر ، يعقد المشكلة أكثر .

وفي البداية لم تكن الرواية التاريخية تنير كل هذه القضايا ، فقد كان على الكاتب إما أن يعتمد على الحدث التاريخي - الا بعض الرؤى

الخاصة ، واما أن يتخذها إطارا لعمل روائي ( مثلما فعل ليوتولستوى في الحرب والسلام ) • وكان الشرط الأساسى فى تناول التاريخ ، تناولوا روائيا ، الالتزام بالعصر الذى يكتب عنه الأديب التزاما تاما ، وبالفات ، فى الأحداث وتفسيرها •••

ولكن تحت ظروف كثيرة ، لجأ الكاتب العصرى الى التاريخ ، ليضع فيه قضايا عصرنا • وبدا التاريخ هنا مجرد مخلف قط فى يد الكاتب • ويبدو هذا واضحا فى روايات كاتب مثل : هيوارد فاست • فهو يأخذ الجو التاريخى لكى يعرض فكرة معاصرة تلج عليه • وبدا ذلك أكثر وضوحا فى المسرح • فعمل مثل ( الذباب ) ، اتخذ منه ساتر وسيلة لكى يثير الفرنسيين ضد الاحتلال النازى ، مستغلا الميثولوجيا اليونانية •

وعندما نتساءل الى أى حد يعتبر ( أولاد حارتنا ) عملا تاريخيا ••• نتساءل الى أى حد تمتد مسرحية ( الحداد يليق بالكثرا ) لالويل من الأعمال التاريخية ؟!

وتبدوا الرواية – أيضا – رواية رمزية ، فهى منذ البداية تقلقنا ، وتجعلنا نتساءل : هل هى – حقا – رواية حادة فى المراساة ؟ •

وبإمكانية حل الكلمات المتقاطعة ، يستطيع القارئ أن يفك رموز الرواية • فإذا « أدريس » هو إيليس ، وإذا « أدهم » هو آدم ، وإذا « أميمة » هى حواء • وإذا « قندى » هو قابيل ، و « همام » هو هابيل ••• الخ ••• حتى إذا ما وصل الى « عرفة » ، وجلة نبى العصر الحديث •• العلم ••

ولكن هل الرواية بهذا المعنى رواية رمزية ؟ •

ونحن نعرف أن الرمز كلمة مطاطة ، تبدأ من الإشارة البسيطة ، وما كان يسميه العرب بالكتابة والاستعارة الى رموز أشد تعقيدا • حتى أن مدرسة الميت تصنع من الرموز جوا عاما ، وترفض تسمية ما ( يخفيه ) الكاتب فى ثنايا سطره بالرمز • وهو يستاء جدا أن تحاول البحث عن الرمز ، ويطلب منك أن ( تحس ) الجو العام •••

ولكن الرمز هنا واضح • وهو رمز ميكانيكى • ولا خفاء فيه • بل أن الكاتب يلج •• أن ما يقسمه ليس رواية واقعية ، وإنما هو رمز لأحداث تناولها الدين من قبل ••

« ووقف آدم يوما ينظر الى ظله على المشى بين الورود ، فإذا بظل جديد يمتد من ظله واشيا بقدم شخص من المنمطف خلفه • بدأ الظل

الجديد ، كأنما يخرج من موضع ضلوعه • والتفت وراءه فرأى فتاة سمراء  
وهي تهم بالتراجع عندما اكتشفت وجوده .... » •

ونحن لا نعرض هذه الفقرة الا كمثل اعتبار على وضوح الرمز  
ومحاولة الالتزام بالميثولوجيا التزاما حرفيا في كثير من الأحيان ..

ولكن ما الجديد في هذه الرواية ؟

ان تجارب نجيب محفوظ قبل « أولاد حارتنا » واضحة .. روايات  
تاريخية تعرض لأحداث فرعونية ، هدفها الوطن أغلب من امكانياتها  
الفنية .... ( كفاح طيبة ، رادوييس ، حيث الأقدار ) .. رواية سيكلوجية  
( السراب ) .. روايات واقعية تتناول أحياء شعبية بما فيها من حياة  
ذات طابع خارج ( زقاق الملوك - خان الخليل ) .... روايات واقعية تعرض  
لحياة أسرة ( ثلاثية بين القصرين - بداية ونهاية ) .... أما ( أولاد حارتنا )  
فهي تاريخ الانسان نفسه ....

ولذلك تجس على طول الرواية ، بالقدرية التي عبثت بمصير  
الانسان ، وبالقهر الذي عاناه طوال تاريخه ، وبحيرته بين ( ما يجب )  
وبين ( ما يحدث ) • وبعد طول المعاناة يجد نفسه تحت ثقل نفس الضغوط  
التي كانت واقعة عليه منذ أن طرد من القصر .... أو من الجنة !

في المقصة التي كتبها نجيب محفوظ - وهو لا يكتب مقدمات أبدا -  
يتعرض للحارة ، يقول ان أبناء « الحارة » ، جميعا ، ينتمون الى أب  
واحد ، هو : الجبلوى • لكنهم انقسموا الى فتوات وسكان مساكين ،  
يعيشون في أسوأ الظروف :

« نعيش في القاذورات بين الذباب والقمل ، نقنع بالفتات ، ونسعى  
بأجساد شسبه عارية ، وهؤلاء الفتوات يروهنهم وهم يتبخثرون على  
صندوقنا ، فيأخذهم الإعجاب ، ولكنهم ينسون أنهم انما يتبخثرون فوق  
صندوقنا ، ولا عزاء لنا ، الا أن نتطلع الى البيت الكبير ونقول في حزن  
وحسرة : ( هنا يقيم الجبلوى ) صاحب الأوقاف ، هو البجد • ونحن  
الأفاد » •

نجيب محفوظ يروي قصة ( الانسان ) ، من خلال قصة طرده من  
الجنة ، الى ثورات الأنبياء ، ومحاولاتهم صنع الخير للانسان • لكن الزمن  
يضيع ما يفعلون ، كان الأرض في حاجة الى أنبياء لا ينقطعون •

ويأتي العلم في النهاية ( عرفة ) ، لكن يهز قيم الحارة ، ولكن  
الفتوات يطاردونه ، لكن يخلف لتلميذه ( حنش ) :



« وحدث أن أخذ بعض الشبان من حارتنا يختفون تباعا ، وقيل فى تفسير اختفائهم أنهم اهتموا الى مكان حنشى ، فانضموا اليه ، وانه يعلمهم السحر استعدادا ليوم الخلاص الموعود ، وفتشوا المساكن والدكاكين ، وفرضوا اقصى المقوبات على آتفه الهفوات ، وانهالوا بالعصى للنظرة أو النكهة أو الضحكة ، حتى باتت الحارة فى جو قاتم من الخوف والحقد والارهاب . لكن الناس تحملوا البعض فى جلد ، ولاذوا بالصبر ، واستمسكوا بالأمل ، وكانوا كلما أضر بهم المصنف ، قالوا : لا بد للنظم من آخر ، وللليل من نهار ، ولنريهم فى حارتنا مصرع الطفيان ومشرق النور والمعائب » .

وهكذا يعرض نجيب محفوظ لمأساة الانسان وما عاشه من قهر ، لكنه يبقى باب الأمل مفتوحا ، كما يفعل الانسان دائما ، يتغلب على كل شئ بالآلم ..

وفى الحقيقة .. تبدو رواية ( أولاد حارتنا ) ، رغم غرابة التجربة رواية تقليدية ، فهو يستعمل نفس الأدوات التى كان يستعملها من قبل ، لكنها تمثل تلمس نجيب محفوظ طريقا جديدا للرواية ، ذلك الطريق الذى أنتج أعماله التالية التى تقترب من فهم للرواية الجديدة فى الغرب ، والتى تمثل تماما مفهوم الرواية الجديدة لدينا اذا ما استعملنا أقلمة هذا المفهوم ..

### عيد النعم صبحى



## نجيب محفوظ .. والثروة !

### ابراهيم الصيرفي

● الوجود غامض كل الغموض ، لا يصلح فيه منطق العلم الذي لا يدخل في إشكالاته ، ولا يمتنع من أين وإلى أين وما معنى الحياة ؟ .

● الدين قاعدة تتخذ منها الحياة منطلقا في مواجهة العلم ، في كسر حدة الرقابة والدعوة ، الدين لصديق الحقيقى ، لا التدين الروتيني البليد ، الذي لا نرى في مبنى صاحبه سوى الموت .

● إن القاعدة التي تتخذ منها حيالها منطلقها ، رغم أنها إنسانه مغلقة والظف من ظفر الثدى وغارسة باعثة ، حشة يسهل على القمر اقتطاعها ، القاعدة هي الحب والامر هو الموت .

حين قرأت الثروة لأول مرة ، أحسست بما لها من قبض أسر للنفس . أحسست بذلك الأسى العاتى يسرى فى كل لفظة من ألفاظها ، فى كل صورة من صورها التعبيرية الفنية ، فى كل شخصية وشجرة وحركة ورؤية مضطربة مسطولة نراها بعيني أنيس الداخليتين . هى ملحمة : البطل فيها الحياة يورودها ، بأشجار الجازورين والأكاسيا والياسمين ، والحمام الأبيض ، والحوث والبلح وقافلة الجمال التي تسير فى توتر وآلم ، والشجرة المعمرة والضفادع والأبراص والهاموش ، والهاموش ، والهاموش الشديدى والطحالب حين دبّت فيها الحياة لأول مرة فى أعماق المحيطات ، والزمن التاريخى .. كل تلك السمات فى مواجهة سمات أخرى معاكسة . القمر والنجوم والليل والمصرة والجوزة والزمن الكونى ببلاتين سنيته الضوئية . فماذا تحوى القصة ؟ وماذا يمكن أن يراه

(\*) القاهرة : الفكر المعاصر ، ع ١٦ ، يونيو ، ١٩٦٦ .

فيها الخلق من إبداع ؟ أم من ذلك النوع القريب الذي لا يعلم على مستوى الهدف الواحد ؟ ما الذي صنعه العلم بالإنسان ؟ العلم بفروعه المختلفة من فلك وطبيعة وكيمياء وطبيعة ذرية ، وماذا قدمت فلسفات الدنيا من محاولات لفض مغاليق السر الكبير ، المصير والموت والحب والبه ؟ وما مغزى الزمن التاريخي في مواجهة الزمن الكوني ؟ وما مغزى الدورة ؟

### من أين وإلى أين وما مغزى الحياة ؟

الوجود غامض كل الغموض لا يصلح فيه منطق العلم الذي لا يدخل في إشكالاته ولا يعنيه « من أين وإلى أين وما مغزى الحياة ؟ » غامض لا تنفع معه مذاهب الفلاسفة في استكناه حجب المصير ولا الحدس ، أي الكشف ، تلك الإغاضة اللدنية التي لا دخل فيها للإنسان . . . إنها تأتيه من فوق . . من جهة عالية سلمية ، تأتيه متى شئت ، وعلى غير انتظار ، وبلا إرادة منه . وبإزاء تلك الأبواب المعلقة جميعا ، وبإزاء ذلك الفشل المتلاحق الذي كبا فيه أنيس ، حين التحق بكلية الطب فنال علومها دون إجازتها ، وحين دخل كلية العلوم ففاته النجاح وإن لم يفته العلم ، وحين التحق بكلية الحقوق فلم يظفر منها إلا بمثل ما ظفر من سابقتها ، وحين وارى في التراب أعز ما ملك القلب ، وحين لم يكن أمامه من أبواب الحياة إلا أن يلتحق موظفا بأرشيف في وزارة الصحة لا يرصد غير التافة من الأمور ، وإنما كان طبيعيا أن ينتهي ، بعد ذلك كله ، إلى ما انتهى إليه ، وخاصة بعد أن مر بهوم المجتمع فلحقه من جراء محاولة إزاحتها ما لحقه .

لو أننا نسينا أننا في إبريل شهر الأكاذيب ، وأن بطلنا فشل في حياته كل ذلك الفشل المتلاحق حتى أسلم إلى وظيفته تلك في أرشيف عفن تملؤه الصراير والفبار والنمل والعنكبوت والنوافذ المعلقة ، وأنه فشل حتى استسلم إلى الحشيش يمتصه في غابة مع الجمر المتوهج ، والأفيون يذيقه في فنتجال من القهوة السادة حتى يغيب عن دنياه الحافلة بكل تلك المكار والتفاهات . لو أننا نسينا ذلك واعتبرناه رجلا تفلسف وعانى ما قالته فلسفات الدنيا في تفسيرها للمصير ، وما قاله العلم ، وما قاله القانون ونظريات السياسة في العدل الاجتماعي ، ثم دوست في أعماقه أصدا تلك الأقوال ، فراح ينظر إلى الوجود ، في ضوء ما أحدثه ذلك جميعه بأعماقه من اضطراب ، فرآه بتلك الصور أو الرؤى المسطولة الخسبية التي نراها بمعنى أنيس الفاشل المسطول ، والذي فقد الحب ، درعه التي كان يخفي وراءها مخاوفه من الليل والظلام والمجهول والموت . لو فعلنا ذلك لكان معقولا في كل رؤية رآها وكلمة قالها . ولكن ما كان

لنا أن نذكر فيما يقال ، تلك الثروة ، وهي ثروة فنية عميقة مؤسسية  
مقننة معلمة مبهدة عن أعيننا كثيرا من الفضائات ، متمعة مؤلمة مرهقة .

أنيس فارس من فرسان الحياة ، قاتل العدم طويلا ، وبلا هوادة ،  
ولا عار على البطل أن تحطمت أسلحته وتكاثر من حوله الأعداء فاستسلم  
وأعلن هزيمته ، وهو الذي كان « بركانا قبل أن يتحول الى راسب .  
ميت » . ومن هنا استبقت به أحاسيس العدم متضخمة مسيطرة على  
وجوده كله ، بعد كل ما صادفه في حياته من مكاره مركزة رهيبة .  
وأنيس اذ نراه في العوامة يضمن الحشيش ليخبر في شبابياته وخبره  
مخاوفه ، فما تزداد الا عريا ، ولا يستطيع أن يفيق منه لحظة ، لانه  
لا يحتل الآم الافاقة وأهوالها . فالافاقة تمنى مواجهته بكل الأحوال .  
تمنى مواجهته بديبب العدم الزاحف ، « هاكم الموت يزحف ويمد قبضته  
الينا ، ثم مادية مدت للفناء » ، ويسمعه « لا شيء يسمح الا بديبب الموت »  
يراه حول عيني ليلي زيلان ، ويراه في الشجرة المعرة التي تقبض  
بجنورها على الطوار في ألم وتوتر وعنف ، ويراه في قافلة الجمال وهي  
مسوقة الى مصرها ، ويرى ديبب العدم مخدرا ومفيقا ، ويرى القمر فارس  
العدم الرائع الصلاق ، فيسره ، ما يرى ، ويعجب به ، فهو أيضا فارس  
للعدم بما هو منلرج في الدورة ، فقد مدلوله الذي كان له في القرية .  
وهو يذكر كيف كان البدر مرهقا ليالي الفارات « ولها هو البارح يتوالب  
لفرزة جديدة وهو كجميع الفزاة يتحلى بقسوة حادة كالدرع » .

### فارس العصر الحديث

أنيس فارس مستسلم منذ البداية ، معجب غاية الإعجاب بسطوة  
ذلك الفارس الذي هزمه ، القمر ، فنراه يوشك أن يترنح طربا حين ينتهي  
اليه صوت المذياع « يا أمه القمر ع الباب » والأغنية في أذني أنيس بعد  
أن عرفنا مأساته أن بطولته ذات مغزى لم يكن كاتبها يظن أنها ستصل  
اليه قط « يا أمي » فارس المعلم البارح ، قاهرى والذي استسلمت له  
« بالباب » الكون كله مجموعة من الطوافين الهائلة التي تدور وتنفور في  
خفمة العدم ، في عيني أنيس المستسلم المهزوم الشهيد ، وجلسات القوم  
في العوامة ، وهي لا تعلمو ثمانى جلسات ، على شكل هلال ، أى جزء  
دائرة ، في منتصفها المجرة ، أى أنهم قد اندرجوا في الدورة جميعا ،  
ولقيم العدم سواء وعوا ذلك أم احتفظ أنيس وحده بمغزى ذلك الوضع .  
أنيس مدرك لوضعه منذ البداية . . مدرك أنه الفارس الذي كان يمثل  
الحياة قوة وفروسية وبطولة ، ثم انهزم فارتدى كفته ، جلبابه الأبيض ،

واستسلم للبورة فلا يفادر العوامة الا الى الأرشييف ، وبذلك فقد مفزى حياته .

والعلم وحده ليس سر الازمة التى وقع فيها بطلنا ، هذا المأسوى الشهيد الذى طاحن العلم بكل قواه الهرقلية الرائعة ، بل اجتمعت عليه قوى العلم المسمرة من المناخل ، فقد الحب ددعه الواقية ، شعر شمشون ، سر قوة الحياة واصرارها على البقاء فى مواجهة العوامل الكونية الرهيبة . ثم كان اللقد الآخر : الدين ، السلاح الرائع الذى يواجه من تسليح به العلم ، رغم اختلاف القوة وتباينها بين الثقافتين فعم عبده قد تزود بهذا السلاح فانهزمت مخاوفه ، حين فقد الحب ، من الظلام والليل والمجهول والموت ، واذا نحن نراه نزع الحياة فى اصرارها ، واذا نحن لا نعرف متى ولد ولا متى يموت . الدين قاعدة تتخذ منها الحياة منتطقها فى مواجهة المصم ، فى كسر حدة الرقابة والدورة ، الدين الصادق الحقيقى ، لا التدين الروتينى البليد ، الذى لا نرى فى عينى صاحبه سوى الموت ، والذى لا يستر عليه مخاوفه ، بل يتركه عاريا ازائها ، للوجود .

كان أنيس اذن فاقدا للحب ، وفاقدا للعقيدة لأنه يواجهها بمنطق معين عنيد ، منطق لا يترك له فرصة للايمان بالفبى والميتافيزيقى والخارق . ومشكلة الدراسة العلمية عقلية بمعنى محدود من معانى العقل ، بالمعنى الاشارى أو العلمى ، الباحث عن الشئ الخارجى ، منطق لا يقبل ما تحيا به القرية وما يحيا به عم عبده وهو الدين .

ولو قد ترك للعلم ألا يتحدى وظيفته الحقيقية ، خدعة الحياة فى لحظاتها الرائعة ، بضى الزمن التاريخى ، وللايمان بالعقيدة الدينية أن يفسح من مجالاته الروحية ، لما كان ذلك التعارض ، ولما كانت المأساة . اذ يمكن أن يتزوج الانسان وتووت زوجته الحبيبة وابنته فلا يتقوض ، بل يحتمل الكارثة بالصبر الذى تفرضه الحياة . ويمكن أن يفشل وأن يكبو فلا يزيده ذلك الا اصرارا وعنادا ، وأن يتعرض للموت فى موقف بطولى دفاعا عن مثل يمتنعها ، فلا يثنيه ذلك أبدا عن معاودة الكرة . أما ان يفقد الايمان بممنه الروحى ، بعد أن يفقد الحب ، فتلك هى الكارثة التى لا شفاء منها ، والتى تدفع بأعنى الناس وأشجعهم صلابة واحتداما وحيوية الى الهزيمة والاستسلام ، وانتظار الموت فى وجود أنه من الموت ، الذين هنا محور كبير جدا وجوهري ، وكذلك الحب والعلم ، فى ضوء ما قلناه العلم من الكون والنظام الكونى ، راح أنيس يبنى رؤياه ، فتأخذ تلك البانوراما المأسوية الهائلة ، التى شاركت فى ساحة القتال بها كل مظاهر الحياة المختلفة من نبات وحيوان ، فى اعداد وأنواع لا أظنها اجتمعت

فى رواية واحدة من قبل ، وذلك على الرغم من أن العلم غير معنى بالسؤال « من أين وإلى أين وما مفرى حياتنا ؟ » ، وهو أيضاً رافض للفلسفة ، فنراه عندما تردد ليلى زيدان كلمة عن الحب وكيف يفقد قيمته وكيف يصاب بالويل من يحترمه فى هذه الأيام فيميل أحمد نصر على أذن أنيس ليقول له : « جميل أن تدعى ساقطة الأمس بفيلسوفة اليوم ! » اذا به يجيبه بقوله : « هذا ما آل اليه حال الفلسفة بصفة عامة » . وهو قد أوغل فى الفهم حتى أدرك ألا معنى للحياة « وسوف توغل أكثر فأكثر ولا أحد يستطيع التكهن بما سيكون » . وقد كان فى بداية حياته كعم عبده ، من سكان القرية ، حيث الاصرار على مواجهة الوجود ، وحيث كان القمر يطلع ويفرب ولا يوحى بنهاية شىء .

### أبريل شهر الأكاذيب

تبدأ بنا الرواية فى شهور أبريل شهر الأكاذيب والغبار وتدخل بنا مع ذلك الشهر فى أرشيف مفلق النوافذ خابى الضسوء ، حافل بالصراصير والنمل والمنكبات ودخن السجائر ورئيس القسم وموظفيه . ومن بين هؤلاء نجد بطلنا أنيس زكى ، عملاق ضخم الجرم عريض الوجه ، عيناه حمراوان لا يرى فيهما الا الظلام والشكل . ومن عيني أنيس ننظر الى الوجود فاذا به يهتز واذا به يستحيل الى ما يشبه الضساييات والتجريدات ، دوائر ومثلثات ومستطيلات . ومن عيني أنيس نبصر بانسان يستحيل الى كتلة كروية تتضخم وتتضخم حتى يخف وزنها فترتفع الى السقف ثم اذا بهذا الانسان ، وهو رئيس الأرشيف ، والذي كنا نراه على تلك الصورة بعيني أنيس ، اذا به يصرخ بصوت آدمى وهو جالس خلف مكتبه ، سائلا أنيس عن سبب تطلعه الى السقف ! ولم يكن فى هذا الذى صنعه أنيس شىء جديد على موظفى الأرشيف . ثم يستدعيه المدير العام ليحاسبه على أمر خطير ارتكبه فقد قدم اليه بيان ، يكشف المدير أنه كتب بقلم خلا الحبر منه واستمر كاتبه المسببول فى الكتابة دون أن يلتفت الى ذلك ! بتلك البداية ، بدأت الرواية وهى بداية لها تطوراتها البالغة على المتلقى ، ما لم يكن حريصا على محاولة استشفاف ما وراء ذلك كله . ذلك أنها كما ترى تدخل بنا فى أمور كانها الأكاذيب ، وتقول لنا أنت مقبل على رؤية أمور طريفة ، والامتناع الى كلام طريف . أنت فى صحبة جماعة من المساطيل ، فتخفف وتذكر أنك فى أبريل شهر الأكاذيب ، الشهر الذى تساغ فيه السخافات . بل ان العنوان نفسه ليصيبنا بشىء من ذلك . البداية تصيبنا بالاسترخاء ، أو بالتنويم .

ولكنها ، لكي نصل الى بعض أبعادها ، لا بد أن تبقى على كسرة من الوعي  
 فينا ، كسرة نحاول معها أن ننظر بعين حادة الى تلك العبيثيات ، أو الرؤى  
 المضطربة المسطولة التي يرى أنيس بها الوجود ، أو التي تمثل الوجود  
 في عيني ذلك المسطول المضحك المتهافت . جملة واحدة قرب نهاية انفصل  
 الأول الذي لا يتجاوز الست صفحات ، انفلتت بعفوية من بين شفتي  
 المدير العام وهو يخاطب أنيس مؤثرا إياه بشأن البيان الفارغ « عيناتك  
 تنظران الى الداخل لا الى الخارج كبقية خلق الله » . وصحيح أن هذه  
 الجملة جاءت في سياق حافل بالتأنيب والزجر ، سياق أفلح في أن يصرفنا  
 عن تأمل ما تحمله الجملة من أثر يشدنا الى اليقظة الكاملة من ذلك التنويم  
 الذي فعلته بنا بداية الرواية بجوها الذي يدفع الى الاسترخاء ، والذي  
 يشبه الى حد ما يفعله النوم المغناطيسي . ولكنها تفلح في الإبقاء على تلك  
 الكسرة من الوعي . ولولا ذلك لما تم لنا أن نذكر من الرواية شيئا ، الا  
 أنها مجرد عرض لأقوال مجموعة من المساطيل انصرفوا عن جدية الحياة الى  
 لون من العبث ينفقون فيه ليالهم مع الحشيش والأفيون والنساء ،  
 والثروة الفارغة من المعنى ، المضحكة اللطيفة التي تقسدها الحياة عليهم  
 حين تلقى في طريقهم بذلك القتل ، أو تنهمم به ، وتفرق شملهم شأن  
 تصاوريفها مع الأحياء دائما .

ومن هنا نذكر أننا بازاء انسان ، مسطول نعم ، ولكن ليس كبقية  
 خلق الله ، وليس كالمساطيل الذين نراهم في واقع الحياة ، وان كانت  
 حركاته وتصرفاته لا تختلف في ظاهرها ، كما رسمتها الرواية عن هؤلاء  
 المساطيل ، حتى ليوشك الانسان لأول مرة أن يظن أنه بازاء رواية واقعية  
 ذات بعد سهل ادراكه . ولكنه ما أن يديم النظر ويحاول قراءة الرواية على  
 ضوء ما أدرك منها في القراءة الأولى ، حتى يتبين أن وراء الكلمات الناعمة  
 اليسيرة ، التي كانت مستقرة في بادي الأمر على معانيها العادية القريبة ،  
 يرى أن وراء تلك الكلمات أبعادا أكثر حدة وأكثر ضراوة ، وأنها ليست  
 بالسهولة والأمن والاستقرار الذي تتبدى عليه للوهلة الأولى . واذن فهي  
 كلمات من الشعر ، واذن فقد تتفتح أعيننا على مفزى للخفاش حين اندفع  
 كالرصاصة يتأمل الصينية التي يضع عليها المساطيل لوازم الجوزة .  
 وقد نتبين معنى الجوزة والقمر والجمرة والدلتا والنجوم والدورة والدائرة  
 والموار والحركة بمشتقاتها ، وأداة الاستفهام « كيف » . وقد تتبدى لنا  
 بعض الرؤى المسطولة المضطربة فإذا هي آخر صيحة يطلقها العلم في رؤيته  
 للوجود ، مع احتفاظها بمفزاها الأول المستقر المحقول في عيني مسطول .  
 كما قد تريحنا من القلق الذي أحدثه بنا ذلك التدويب الذي يقع فيه  
 التاريخ بأحداثه وشخصياته حين يتداخل مع الحاضر وتنعدم أبعاده فنسمع  
 وقع خطوات المفول على حدود مصر ، وتخرج علينا كليباًترة من بساطها



المطوى شامخة متكبرة أمام يوليوس قيصر ، ويتنفض أمامنا الحيام بعد أن أفلح في الفرار من الموت ، ونرى أنيس في ضحجة الرشيد ونراه فارسا يقع في أسر الهكسوس ، ييكيه فرعون ونرى ابن طولون والمصري والشهداء والرومان ونبيرون والحاكم بأمر الله والمعز لدين الله ، وليل زيدان حين كانت راعية في صحراء سيناء على عهد خوفو ولدتها حية قضت عليها ، وسمارة بهجت كليوباترة أو المرأة التي تبيع المصل في درب الجمايز . ورجب القاضي تحتس الثالث ، والماليك في يوم خرجوا فيه للصيد واللهو والقتل والحكيم ايبو - و - ٠٠٠ الخ نراهم معاصرين لنا وقد انصحت معالم الزمن التاريخي واختفت القرون والأعوام والشهور .

### الحكمة وراء الثروة :

للحُب والفسق والجنون والشيء أى شيء دلالاته المستقرة في أذهان الناس ، ولكن له دلالاته الخائرة في عين أنيس . في الثروة .

الكلمات هنا غير مستقرة كما تتبدى للوهلة الأولى ، بل انها حين العودة اليها من الرحلة الاستكشافية الأولى أو القراءة الأولى ، لتخرج من مستقرها فترفض وتلمور وتتحرك وتنشط وتخلع ازارها وتتبدى عارية ، وتناوشك وتشتبك معك في توتر وتستحيل شعرا . والجملة البسيطة العادية يلحقها هذا في تلك الرواية فتخرج عن المألوف منها . المدير العام يستدعى أنيس ليؤنبه على البيان الفارغ ويخضم منه يومين ويحذره من العودة الى مثل هذا العبث أو الإهمال . والمسطول يحاول أن يدفع عن نفسه التهمة التي يعرفها الجميع حتى السمادة فيقول للمدير « يشهد الله اني مريض ! » هنا لا يمكن أن يتبادر الى ذهننا الا انه انما يبرر موقفه بتلك الجملة . مسطول ضبط في حالة مخالفة يدفع عن نفسه بادعاء المرض . ويجيبه المدير ساخرا « انك المريض أبدى » وهذه ايضا مستقرة في ملابستها ووضعها على معنى الاذراء والسخرية والتهمك ، فهل يخطر في بالنا أن مثل هذا الحوار يمكن أن يستبطن شيئا غير ما يعلن ؟ نعم حين العودة اليه بعد رحلتنا الاستكشافية الأولى للرواية ، سنكتشف أن بطلنا مريض بالفعل ، وأنه بالفعل مريض أبدى أو مريض بالأبدية ، مرضا لا شفاء منه وكذلك حين يتحدث الى ليلى زيدان ويسألها عن الأحوال وأخبار السياسة الخارجية ، فتسأله بدورها « ماذا تتوقع » فيجيبها « أنا لا أطلب الا الستر » فحس لأول وهلة أن الطلب هنا ليس الا نوعا من السلبية والبلادة وعدم الجدية في مواجهة الأمور التي تشد أعصاب الناس وتوترا وخوفا . جملة تستخدمها الناس عادة في

مثل تلك المواقف وما يشبهها • تلك هي الدلالة التي قد لا نجد شيئا سواها وراء تلك الجملة البسيطة الظاهرة ولكن القراءة الثانية تكشف أن الكلمة ، كلمة « الستر » هنا ذات معنى رهيب جدا لدى أنيس ، حين ندرك أن عار في الوجود تواجهه مخاوفه من الظلام والمجهول والموت • • أرأيت كيف تنقلب الكلمات من مستقرها الهادي • وكلمة « كيف » الاستفهامية يوجهها اليه المدير العام في سؤال بشأن البيان الفارغ « خبرني يا سيد أنيس كيف أمكن أن يحدث ذلك ؟ » فإذا به ينزل فوق الكلمة الى داخله ، الى الهم الكبير الخطير الأول المستبد • « أجل كيف • كيف دبت الحياة لأول مرة في طحالب فجوات الصخور بأعماق المحيط ! » • « كيف » هذه يا سيدي المدير • • ويا أيها الهاموش لا تصلح في معنى من معاني الوجود الا هكذا • فليست أية كلمة اذن تثير في مسطولنا الكامن • • كيف عود تقاب يفجر امامنا الأعماق ويكشف عن باطن يموج بأزمة بالغة الخطورة • • ومرت خارج الشرفة خفاش كالرصاصة وراح يتأمل نقوش الصينية النحاسية المرسومة على هيئة دوائر متداخلة تفصل بينها مساحات محفورة بالترتر قد غشاها الرماد ونفايات المسجل ، هذه صورة تعترضك وأنت ماضى في قراءة الرواية وهي قد تستوقفك فتتأملها ، وقد تمضى عنها باعتبارها شيئا من السخافات التي تساغ في أبريل على أننا لو أعدنا النظر فيها بعد القراءة الاستكشافية الأولى ربما تبدي لنا ورامها معنى تفرضه علينا الدوائر والدورات والدوار والنجوم ونظام الأفلاك ، ربما يفرض علينا ذلك النظام الكوني أن نرى ، مع الخفاش ، الحيوان الأعشى ، أن الصينية ما هي الا خريطة للنظام الكوني • الدوائر المتداخلة هي المدارات والترتر لعله النجوم ، أما الرماد الذي نراه هباء في أشعة الشمس ، ماذا يمكن أن تكون الواحدة منه انه الكواكب ، وأرضنا واحدة منها • لعل الخفاش كان اذ يتأمل الصينية قد أصابه هو الآخر ، ما أصاب أنيس •

أنيس يتعامل مع الواقع فلا يرى فيه الا أداة تشبهه الى الداخل ، يخرج من الدرج محبرة ويروح يملا القلم لكي يعيد كتابة البيان • • حركة الوارد • وإذا بكلمة « حركة تحدث أثرها فيهمز الوجود لا حركة البتة في الحقيقة حركة دائرية حول محور جامد • حركة دائرية تتسلي بالعبث حركة دائرية لمرتها الحتمية الدوار • في غيوبة الدوار تختفي جميع الأشياء الثمينة • من بين هذه الأشياء الثمينة الطب والعلم والقانون • والأهل المنسيون في القرية الطبية والزوجة والابنة الصغيرة تحت غشاء الموت وكلمات مشتتة بالحماس تحت ركام من الثلج • كل هذا لفظة الدورة ، طحنه الرمح • ولا يغوتني أن أشير هنا الى أن تلك اللقطة المكثفة التي تصور ماضيا بأثره ، في بساطة ، ترتفع معها

التقريرية الى الشعر • الرؤى والمنولوجات الداخلية تتداعى للكلمة أو لموقف  
نفسى ، أو علاقة مثيرة ، أو قد تأتى ارهاصا يحدث لما يقع بعد • وتلعب  
الرؤى والمنولوجات الداخلية لعبتها الرفيعة الباردة فى علاقة أنيس  
بسمارة ، وموقف سمارة من الجوزة •

### دورة الكون ودوار الحياة

لا ينبغي فرض مفاهيم معينة ، انما يمكن افتراضها ، وذلك حق  
طبيعى ان وجدت تلك المفاهيم ما يساندها بالحاج فى الرواية ، بهدف  
اقامة البناء الكلى الذى قد يتكشف فى ضوء تلك المفاهيم أو الدلالات •  
الجوزة والقمر والمجرة والليل والحركة والدورة والأفلاك ، كل ما يدور ،  
كل ما يتحرك ، فارس من فرسان العلم فى حلبة الصراع ضد الحياة بكل  
عناصرها ، منذ أن دبت الحياة لأول مرة فى طحالب فجوات الصخور بأعماق  
المحيطات ، حتى استتحاتت الأرضية الى ذلك الكائن المركب العجيب •  
الشمس تدور والأرض تدور والقمر يدور ، كل الأفلاك تدور ، والذرة  
تدور • ذلك هو النظام الكونى كما قال العلم ، وأنيس يجد فى ذلك  
كله معالم الفناء ، كل دورة تمثل خطوة من خطى الموت ، العلم • والجوزة  
تدور « لأن كل شئ يدور ولو كانت الأفلاك تسير فى خط مستقيم لتغير  
نظام الفرزة » • المجرة محور يجلس من حوله القوم فى شكل هلال ،  
أى جزء من دائرة ، وتنشط الجوزة وتدور فاذا بهم أيضا ، حين الانسفال •  
يدورون ، تطويهم الدورة أو الدوار ، فيندرجون فى قبضة العلم • اذن ،  
ومن هنا فان الجلسة تمثل نظاما كونيا ، نظاما تنعدم معه الحياة ، وأما  
ذلك النبض وتلك المظاهر الدالة على الحياة فما هى الا حركة وليدة الانفداع  
الذاتى • وهذا هو الراصد للعوامة من كوكب آخر ، فى طن أنيس •  
يرى ذلك التجمع حول دخان الجوزة ويرصد الانفضاخ الذى تلاه ، فيسرمه  
ذلك ويهبجه اذ يرى فيه ظاهرة على وجود الحياة ، ولكنه ما يلبث بعد  
مدأومة للرصد أن يعلن عن خيبة أمله فيما ظنه حياة أول الأمر • ذلك  
لأن هذا التجمع الذى يعقبه انفضاخ ، والذى أبهجه أول الأمر قد انفضح  
له أنه ليس الا مجرد تجمع آلى ، لأنه مكرور وتبر ، مندرج فى الدورة •

واذا عرفنا ، أو افترضنا ، أن أنيس حين فقد الحب ، يوم وارى  
فى التراب أعز ما ملك القلب ، وراغ منه الدين فأصبح لديه مثل الحُب  
لفرا لا يدرك له مغزى ، وضخم العلم مأساة الوجود فى عينيه ، وعيشية  
الحياة ، أسرع ، كفارس جسور ، أو انتهى كفارس جسور بارع من

فرسان الحياة ، الى الهزيمة وارتدى كفته واندرج في الدورة ، عرفنا ان للعومة وجودها الخاص الذى ترى فيه الاشياء بعين غير العين الآمنة العادية التى ترى الاشياء فى استقرارها ووضوحها وتحدها ، وعرفنا بالتالى مدى هول المعركة التى قدر على سمارة أن تخوضها معصوبة العينين . ودخلت سمارة الى العومة ، أو الدومة أو الدورة ، أو بيت القول لتنفذ من مخالبه الأسرى ، كالشاطر حسن ، « دخلت بإسمة غير مرتبة هادئة ودودا » ولباقة لم تخص الجوزة بنظرة تنم عن شيء : « سمارة فارسة بارعة من فرسان الحياة ، العلف من قطر الندى ، لكنها دخلت معصوبة العينين ، اذ لم تكن تدرك أنها تسمى بقسميها الى مواجهة قوى خفية رهيبة ، منظمة منسقة عنيدة ، فى جانبها الزمن الكونى ببلابين ستيه الضوئية . شيء آخر كان ينقص سمارة لحوض المعركة والانتصار فيها ، أو احتمالها ، تلك المعركة التى ظنت أنها مجرد نزعة هينة ، تنفذ فيها الممنين من ايمانهم فيرمون بالجوزة الى النيل ، وتنتهى اللعبة ، مجرد حركة بين الحشيش ومكافحيه ، لا غير ، هذا الشيء الذى كان ينقص سمارة هو الدين ، والايمان بقوة تتجاوز اللحظة الراهنة من الحياة ، لتعني على احتمال تلك اللحظة واستمرار دفع الحياة فى مواجهة الوجود ، أو العدم .

سمارة تشبه أنيس ، من حيث لا تدري ، فى فقد الدين ، وتختلف عنه فى أنها فارسة لم تجرد بعد من سلاح الحب ، القوة التى تخفى عنها مخاوفها من الليل والظلام والمجهول والموت . وتلك هى المأساة التى انتهت بها الى هزيمة محققة « مات فى شيء لا يعوض » « لن أصنع بعد ذلك لشيء » « انضى صائرة الى موت محقق » « موت يدركك وأنت حى » : منذ اللحظة الأولى التى وضعت فيها سمارة قدمها فى العومة وهى مندفعة الى معركة رهيبة ، كأنها الاستشهاد ، أو الهلاك أو المصير المحتوم . واذا بالهورة أو الدومة الكونية ، تشدها دون رحمة بشبابها وأحلامها ، ورائحة الأنوثة الشذية تشع من كيائها ، وذاؤها الذى لا يسبر له غور ، واخلاضها . فأنيس يعقد فى بداية لقائه بها مقارنة بين جلبابه الأبيض ، كفته ، وبين ملابسها المكونة من جونا رمادية وقميص أبيض ، وكان القميص نصف كفن وكان دخولها الى العومة يحيل ثوبها كله الى ثوب أبيض . ثوب زفاف الى الموت . . العدم . وقد أشارت الى ذلك بعض عبارات لأنيس مثل قوله لها « بدأت الرحلة . . . وعيناك جميلتان » فتسأله عن العلاقة بين هذا وذلك فينفى أن هناك علاقة بين شيء وآخر . والرحلة هى الهورة ، هى الموت ، وكأننا تدرك سمارة ذلك دون وعى فتسأله : ولا حتى بين طلبة رصاصة وموت انسان ؟ « بداية الرحلة وعيناها ، وطلقة رصاصة وموت انسان . وحين انتفضت كليوباترا من بساطها الملطوق أمام يوليوس قيصر ، وكليوباترة هى سمارة ، ونحن نعرف نهاية

كليوباترة • وكذلك تعجب أنيس من اصرار سمارة على رفضها أن تكون من الهاموشى الثدى ، وحين قال لعل السيد الذى قسمها اليهم : « هل أخبرتها أن الذى يجمعنا هنا هو الموت ؟ » • وتلك اشارات تتحقق فى نهاية الرواية ، أو توشك نهاية الرواية ، رغم أنها مفتوحة كالطريق اللانهائى الطويل الذى سار فيه الفرد الماهر لأول مرة ، توشك أن تقدم لنا نهاية سمارة وقد وقعت نهائيا فى الأسر ، وتم للفارس البارص أسر الفارسة البارعة ، فاندرجت فى الدورة ، فهى تنهزم ازاء القتل ، وتحب ويموت حبها ، ولكنها اصرارا واعتدادا أشبه بانتفاضة النفس الأخير ، تقول لنا بعد حوارها الأخير مع أنيس ، الذى تعترف فيه أن « العيب يعترضها فى أوقات الراحة كأنه وجع الأسنان » رغم محاربتها إياه « بفعلها وإرادتها » ، ومع ذلك فالمسألة ليست « الفعل والإرادة وحدهما » ، تقول لنا « من الركاب الهابطين من جاوز نفسه وحتى من أهلكها » • ولكنها تضرب المثل على ذلك بلعبة الساقية التى تدور فى لونا بارك ، حيث يشعر الصاعد باحساس الصعود والهابط باحساس الهبوط ، وإنها سوف تكافح احساسها بالهبوط بعد تلك الأزمة التى لا تعد فى نظرها هزيمة أبدية ، وهى ترفض الاعتراف بالهزيمة فى حدة ، حدة توشك أن تزعزع يقيننا فى قدرتها على تحقيق ذلك • فما الذى يفيد ذلك الموقف ؟ قد يومية إلى أن المثل الذى ضربته سمارة بالساقية هو أنها قد اندرجت فى الدورة من حيث لا تدرى • فالساقية دورة هى الأخرى • وإنها نسيت أن الاحساس بالصعود والاحساس بالهبوط إنما هو نوع من الانتفاضة الأخيرة « وراحت تتكلم عن الأمل تنظر إلى الليل « إلى الموت » لا أمل • » واستحال كلامها وشوشة منبعثة من تهويمات حلم « تهويمات حلم قديم حدث له ذات مرة قبل أن يقضى عليه ، حين قاوم مقاومته اليأس الأخيرة ، قبل الاستسلام ، أو الاستشهاد •

### فارسة الحياة الجديدة !

ماساة سمارة هى ماساة أنيس • ماساتها أنها ركزت وجهها وإخلاصها فى العلم ، الذى لا يبحث فى السؤال ، « من أين وإلى أين وما مفرى حياتنا » ، وأنها حين فقدت الحب ، ونبض قلبها لا ينسئ الميت ، مات فيها الحب حين ولد ، فقمرت هى الأخرى • وفقدت المدين ، ونحن نعرف ذلك الفقد للمدين ، بمعناه الروحى العميق غير الروتينى من مشروع المسرحية الذى وضعته ، أو المختلط الاستراتيجى لخوض معركة الشاطر حسن لانتقاذ أسارى القول ، فهى مدركة أن « الإنسان واجه قديما العيب

وخرج منه بالدين ، وهو يواجهه اليوم فكيف يخرج منه ؟ ، وطنت أن العلم كليل بأن يحل تلك المشكلة الميتافيزيقية المضيق المؤرقة . ولكن العلم لا يعنى بالسؤال « من أين ... » العلم لا يمكن أن يحل محل الدين ، وتلك مأساة سمارة التي وقع فيها من قبل أنيس ، وكانت هي صورة منه . استبعت الدين باعتباره شيئاً كان في القديم هو الدرع الواقية للإنسان من مخاوفه إذا ما تمرى للوجود . ومن هنا كانت المأساة ، ولم يبق أمامنا إلا أن نتوقع نهايتها التي أوامت إليها الرواية دون أن تصرح ، حين انصرف القوم من العوامة عقب المشاجرة التي قامت بين رجب وأنيس ، والتي حدد فيها أنيس بإبلاغ البوليس وكشف الجريمة حتى يأخذ كل إنسان ما يستحق من جزاء . إذ دخلت سمارة مع أنيس بعد انقراض القوم ، تحاوره ويحاورها تومي له بما في قلبها ويحدثها بما في قلبه . أنه لم يصنع ما صنع إلا لأنه أراد أن يقول ما ينبغي قوله ، فكانت الهزيمة هزيمتها هي . لأن القاعدة التي تتخذ منها حياتها منطلقاً رغم أنها إنسانة مخلصـة وألطف من قطر الندى وفارسة بارعة ، هشة يسهل على القمر اقتحامها .

سمارة فارسة الحياة وشهيدة حبها وحب الأحياء ، دخلت تقاتل الجوزة بمعناها هذا الكوني ، الذي استقلت به عن مفهوم الناس خارج العوامة . وكل العوامل تدفعها إلى الوقوع في أسر الجوزة ، بما هي دورة ودوار وديبب للعلم ، فترفض في بسالة وتصر على الرفض ، بل وتحاول أن تكيل لها الضربات القاضية فتدخل معها في معركة حامية . حين جادلت القوم في سبب حبهم لها عندما دعوا إليها ، وحس وطيس الحركة واشتد حتى « اختفى القمر تماماً ولكن سطع الماء يضيء يلائنه وكأنه بشاشة سعادة مبهولة . ماذا تريد المرأة وماذا يريد المساطيل ؟ .. » وعجيب ألا تهتز العوامة بهذا النقاش ، وهي تמיד تحت وقع قدم فوق الصقالة « امرأة مزعجة تقتحم علينا بديهيات الحياة .. ماذا تريد ؟ وكيف يمكن أن ننسطل في مطاردة مستمرة حامية ؟ » . ولم تتوقف الجوزة من الدوران ولا سمارة من الضحك « . وتلاطمت في رأسه خواطر عن الغزوات الإسلامية والحروب الصليبية ومحاكم التفتيش ، ومصارع العشاق والفلاسفة ... » إلى آخر تلك الصورة الداخلية في ذهن أنيس ، التي تعكس مدى هول الحركة الحامية الدائرة بين الجوزة وسمارة .

أما الرحلة ، وهي الحركة الناشئة الوحيدة منذ التقينا بأنيس الذي لا يبرح العوامة إلا إلى الأرشيف ينفق فيه جزءاً من نهاره ليمود إليها آخر الأمر في نظام صارم رقيب ، كوني ، فإنها شذخ في المورة التي انلرج

فيها مستسلما يرقب دبيب العلم . وقد مهدت لها بعض المواقف السابقة عليها ، مثل اقتراح سمارة في بداية الرواية أن يخرجوا معها الى سميراميس ، ومثل عودتها من رحلة شاعلت فيها المعالم الجديدة لحياتنا . من مصانع رائحة ، وحنها لهم على الخروج لكي يبعثوا خلقا جديدا . حتى كان الاحتفال بعيد الهجرة ، وكلمة الهجرة نفسها توحى بالخروج ، وكان اقتراح رجب القاضي الذي قوبل بحماسة من الجميع وحماسة أشد من سمارة ، ورفض وعزوف من جانب أنيس الذي أبى أن يخرج حتى أخذوه عنوة دون أن يستبدل جلبابه بملابس الخروج . وخرج الجميع ، وسارت بهم العربية في طريق مظلم قديم طويل ، طريق سقارة ، وهو طريق يشبه الطريق القديم الذي نزل اليه القرد الماهر من جنته فوق الأشجار . ووقف على قدميه وأمسك عصا بيد وحجرا بيد أخرى ثم سار مسيرته تلك التي ما تزال مستمرة حتى الآن ، والى ما لا نهاية . وفي طريق العودة كانت السيارة تندفع في سرعة جنونية . . وهنا « مات الخيال ولم يبق في الرأس الا ضغط الدم . القلب يهبط كاسوا نكصات البليعه . أطبق جفنيك حتى لا ترى الموت بعينيك » . هل كان أنيس يريد أن يطبق جفنيه حتى لا يرى موته هو . أم حتى لا يرى تلك الميتة التي أعقبت تلك الكلمة الداخلية مباشرة ، « وفجأة دوت صرخة مروعة . فتح عينيه مرتعلا فرأى شبحا أسود يطير في الهواء » . قتل انسان ما ، تحطم . وقتلت معه سمارة ، وتوج أنيس قائلا ، وجوبه بهول الإفاقة ، وظل ليله ينزف نفسه شهيدا في أثر شهيد ، وواجه نهاره مفقيا ، وسار في طريقه الى الأرشيف فابصر بالوجود ، وإذا بدبيب العلم يلاحقه مفقيا كما كان يلاحقه مخدرا ، أقبل عليه من يسأله عن الساعة فاشاح بوجهه عنه ، وهل عمر الدنيا كله الا ساعة . ورأى قافلة الجمال والشجرة المعمرة ، وطواير الحياة . ورجع من الأرشيف بعد أن مرت به أحداث ، لولا الرحلة ما تمت ، الحلم ولقاؤه الحاد بالمدير العام ، أما حرفة القتل فقد كانت علامة استفهام حادة دومت بأعماقه ، بل وسترت من كمال الأفلال كأنما تقول للنجوم وأنت يا ذات البلايين من السنين الضوئية ما مصيرك ؟ . هل كانت الرحلة أمرا يراد به لأنات عمر الخيام ألا تتبدد ؟ . انها توحى بالكثير وتحتاج الى وقفة خاصة ، وهي وما تبعها ونتج عنها من أحداث .

### الحب يأتي مؤخرا !

وأما ذلك الحب الذي عاود أنيس بعد غيبة دامت عشرين عاما ، فجاء بعد فوات الأوان ، بعد الأربعين ، وبعد أن استحال البركان الى راسب ميت ، فلم يفلح في أن يستر عليه هيمومه ، فتجانب له الدعوة التي دعاها

في بداية الرواية « الست » . وقد كان لنا في الرواية بعض الإيماءات التي توحى بذلك فسمارة حين تعود الى العوامة مبكرة لثلتقى به على حدة لاسترداد مذكرتها التي نسيتهما ، وتنادى هامسة 'باسمه اذا به قد « فتح عينيه وهو مستلق على ظهره في الشرفة فرأى حالة ناصعة في السماء تشي بالقمر المختفي عن ناظريه » . يخيل الى أن سمارة هنا هي الهالة التي تشي بالقمر المختفي عن ناظريه ، فهي تخفيه وتبديه ، تريد اخفاه فلا تستطيع ، والقمر هو الموت ، فالجد اذن لا يمكن أن يبدد مخاوف أنيس ، لا يمكن أن يحجب عنه رؤية القمر ، يأسره له . الاذن تستمع الى صوت سمارة يهتف باسمه وتفتح العين فترى حالة تحجب القمر ، ولكنها تشي بوجوده . بل وقبل ذلك ، حين حضرت اليه لأول مرة على انفراد لتستوضحه عن أمر حياته وثقافته وعالمه « أدر لك أن حضورها المبكر فوت عليه مراقبة المساء وهو يتسلل بخطاه الوئيدة » . كانت سمارة هي الحب الذي هل على أنيس المجدب جنب شجرة الجوافة القائمة الى جوار العوامة . واذن فان هذا الحب ، ربما لم يستطع أن يبدد مخاوف أنيس ازاء الوجود فعاد الى فتجالة ، وانصرف الى ذاته يحدثها عن أصل الحكاية ، وتركنا نمد بصرتنا على طريق لا نهاية له .

**ابراهيم الصيرفي**



## دنيا الله

### هاني مطاوع

مجموعة قصص « دنيا الله » لكاتبنا الكبير « نجيب محفوظ » ،  
تضم ١٤ قصة مختارة من بين قصصه التي ينشرها تباعا بجريدة الأهرام .  
وان كان نجيب هو بحق كاتب القصة الطويلة ، فانه يثبت في  
« دنيا الله » انه أيضا كاتب القصة القصيرة المتمكن من فنّه .

ارتفع الجسد مصلوبا ، وثبتت المأساة في حمى فيئه الملقى على  
الأرض . وأحس الانسان بآثمه ، فاندفع ينشد خلاصه ، بيد أنه نسي  
لفرط اضطرابه ان جانب المأساة لا يكمن كله في صلب المسيح ، وانما  
هناك أيضا هذا العسكري الروماني الذي طعن الجسد الهامد برمحّه ،  
هذا العسكري يولده في كل عصر ألف مرة .

لقد ركل العسكري حنظل بعيدا عن دولة الحلم ، حيث كل شيء  
محجب ، فأدرك - لفرط يأسه - أن العسكري لم يتغير ، فقد اهتكت  
يده بالرمح تطعن الجسد المصلوب على صليب الإدمان واليأس . لو أن  
العسكري الروماني القديم فهم المسيح .. لما أقدم على طعنه ، ولو فهم  
عسكرينا حنظل .. لمد له يدا آدمية . لا حديدية . ولا عسكرية . ولكن  
جوهر المأساة ، ان كلا الاثنين يعيش وحيدا في عالم صنعه لنفسه ،  
وكلاهما يعتقد أنه وحده على حق ، فحنظل على يقين من انه مظلوم تاعس  
وأن العسكري متجن عليه لغير ما سبب ، ويتحتم عليه أن يتركه لحاله ،  
والعسكري من وجهة نظره على الأقل - موقن من أن حنظل لا يستحق  
أى طعن ، فهو لا يزيد عن مدمن متشرد ، لا يفيق أبدا ، وهو مضطر لأن  
ينفذ القانون بحرفه معه . ان المأمور يقول لحنظل في حلمه الرطيب :

(★) القاهرة : مجلة الأدب ، ع ٤ ، يوليو ١٩٦٣ .

- « الشاويش معذور في قسوته عليك يا حنظل » ، فالقانون هو القانون » .
  - والخلاف بين الاثنين لا يقبل توفيقا ، فلا معدى من شفاء حنظل (١) .
- في كتاب قواعد النقد الأدبي ترجمة د . م عوض

س : ما هدفك يا أستاذ نجيب من ربط معظم أبطالك بالفشل ؟

ج : ان أغلب شخصوى يتمتعون بمقبات اجتماعية تشير بوضوح الى أهدافى .

والواقع ان أهداف نجيب محفوظ اتضحت في كل رواياته ، وبخاصة الثلاثية ، حيث تبلورت الاشتراكية كفاية لتطورنا ، وعلاج لآلام مجتمعنا ، وقصة حنظل والعسكري ، صرخة ألم نلت عن طبقة البروليتاريا . أو عامة الشعب التي يرمز لها حنظل ، فقد كانت أولت ثقتها لنوابها في الحياة النيابية لما قبل الثورة ، فخذلوا ، وانحازوا لصف الجهاز الحاكم البعيد كل البعد عن مشاكلها وآلامها . المشغول بأطماعه .

المهم في كل ذلك ، ان المأمور هو الوحيد الذي يفهم حنظل ، والذي له القدرة على تحقيق كل ما يطلبه ! .

والواقع أن حنظل - وان كان هذا لا يقلل من احترامي العميق لحلمه - لم يكن أول من حلم بمجتمع اشتراكي ، فقد سبقه الأصول فرحات ، في مسرحية جمهورية فرحات ليوسف ادريس ، فقد رأى دنيا انفتح فيها باب الثراء لجدد غلبان ذى حالاته ، فاشترى مصانع .. وبني مساكن للعامل ، وفتح في كل شارع سيمما ، وبالأمر لازم كل كبير وصغير يخش ، وعمل أكشاك قزاز في قزاز في وسط الشارع للعساكر ، علشان وسطهم ما ينحلش ، وجاب مكن من المانيا ، فراح المهندسين والصمائدة زارعين الصحرا ، وليس الفلاحين ينطلون كاكى لحد الركبة ، والنسوان كذلك ، بس دول في غيظ ، ودول في غيظ .. وعلمهم القرابة والكتابة .

الجبور :

ماساة أبو الخير بطل القصة ، هي انه لم يرتكب جريمة ، ومع ذلك فهو مطارد ومضطهد يواجه اتهاما قائما على الاقتراء ، محروما من حقه في الدفاع عن نفسه ، وقضيته هي قضية « كافكا » الخاسرة حين

(١) راجع مفهوم هيجل للناساة في كتاب قواعد النقد الأدبي ترجمة د . م عوض محمد .

يواجه تهما لا يعرفها ، ويصدر مجهولون حكمهم عليه بالموت بعد أن يحرم  
حقه في الدفاع المشروع !

ان في مأساة أبو الخير ، الصورة الواضحة المعالم لمأساة فلاحى مصر  
كلهم ، حين اغتصب الجبار « السلطة » القانون « الحياة والموت » الأرض  
عن تحت أقدامهم ، وتمرغواهم في مخاضها والعجز يهدم .

وثمة قضية يشهدها نجيب في قصته « حنظل والعسكري »  
و « الجبار » ، فهو يرى حتمية تغيير الطليعة الثورية في مجتمعها  
للقانون الجديده تغييرا جذريا ، فان الجانب الأكبر من مشكلة حنظل  
وأبو الخير هو انها يواجهان قانونا لم يوضع أصلا لتنظيم علاقات أو  
لفصل في خلافات يكون أيهما طرفا فيها ، وهما يعرفان أن هذا القانون  
لن ينصفهما أبدا . وهذه القضية أثرت في كثير من أعمال كتابنا ،  
ولعل من أبرزها مسرحية القضية للطفى الخولى .

وقد استعمل نجيب محفوظ الرمز في قصته استعمالا فنيا موفقا .  
ولم يكون الرمز عنده لمجرد الرمز ، كما هو الحال مع جويس مثلا في  
أغلب الأحوال (١) ، والواقع أن الظروف الاجتماعية وملابسات العصر الذى  
يميشه نجيب ، تفرض عليه نوعا من الالتزام باتجاهات معينة . وتأتى  
عظمة نجيب من انه ( وكما يقول بول ايلوار ) يؤثر فيما حوله مثلما  
يتأثر به ، وشخصيتا حنظل وأبو الخير كسائر شخصى نجيب ، نماذج  
انسانية يتغيرها من صميم الواقع ، الا انها دائما تلقى ظلا يتخطى هذا  
الواقع ، أنها في رحلة الى عالم ما وراء الواقع ، تحاول جاهدة - دون  
جدوى - أن تشر على حقيقتها وعلى الحقيقة الكبرى على نطاق واسع .  
ويقول ادوار الخراط « ان أشخاص نجيب أنماط .. هم نماذج رئيسية  
كبرى ، أو هم بذرات تتركز فيها الى درجة التوهج والاشعاع الحاد .  
تكوينات نفسية واجتماعية دقيقة مستلهمة بعلم صادق نفاذ ، من  
صميم حياتنا المصرية أولا ، ثم من جوهر تشكيلاتنا النفسية التى تشارك  
الانسان فيها طالما كان هو الانسان » .

ولما كان الكاتب يكيف مجرد الأحداث في قصصه وفقا لنظرته  
الفلسفية في الحياة ، وللاتجاه المذهبي الذى يلتزمه ، فان قصص نجيب  
تضمه متراجعا بين كتاب الواقعي والطبيعي فهو يرجع سبب محنة

---

(١) هذا الحكم على جويس أطلقه الكاتب الايطالى البرنو مورافيا في حديث له  
« المجلة » .

الانسان الى تضافر ظروف المجتمع - سواء اكانت سياسية او اقتصادية - من جهة ، وطبائع النفس البشرية من جهة أخرى عليه ، ويجب الا ننفل ذكر هذه القوى القدرية الخفية التي تطارد شخصه في عنف ، قدر سوفوكليس وهاردي ، والتي عبتا تحاول هذه الشخصى أن تهرب منها ، فهى تنتهى من حيث تبدأ ، وعبثا تحاول ! أن تستجير من شقوتها بأحلامها ، فتميش بلا رجاء .

سالوا نجيب مرة : لماذا أنت حزين الى هذا الحد ؟ ..

أجاب : أنا من جيل غلب عليه الحزن حتى فى لحظات الفكاهة ، ولم يوجد به سيمد الا من كان لا مباليا ، او من الطبقة المالية غير الشعبية .

وليس الغريب أننا كنا نكتب قصصا حزينة ، ولكن الغريب كان أن نكتب قصصا مرحة . والحزن غير التشاؤم . فالتشاؤم رفض للحياة وانكار لقيمتها . وشخصياتى محبة للحياة ، ولحياة أفضل ، ولكن تصرعها ظروف خارجة عن ارادتها .

والعبارة الأخيرة تنطبق تماما على حنظل وأبو الخير .. وعلى بيومى أيضا .

بيومى يشعر بأنه غريب فى هذه الدنيا . الانسان يشعر بغربته عندما لا يستطيع أن يعيش وسط ما حوله ، وبيومى لا يستطيع أن يعيش فى هذه الدنيا لأنها مصممة على مقاطعته . قد تكون له دنياه الخاصة التى ينعم فيها بالهناء . وهى دنيا مفعمة بأطعمة الخلفاء ، وحسان الجريم ، وبحور الشراب ، ورجال السطل . الا أنه لا يستطيع ارتيادها الا فى أحلامه . وقد يكون فى استطاعته أن يتنفس وربما أن يبكى فى أحلامه ، ولكنه لا يستطيع فيها أبدا أن يأكل .. أن يشرب ، ولكى يعيش فى دنياهنا لابد له من جواز سفر للمرور .. لابد له من شيء من المال . وليحصل على المال لا يجد سبيلا غير القتل ، واذن فلكى يعيش يجب أن يقتل ، ولما كان القاتل يعدم ، فان وكسته تتلخص فى كلمات : لكى يعيش يجب أن يموت ! - وعندما خرج بيومى من السجن لم يكن قد وجد مخرجا لو كسته بعد ، فقد كان الجميع أعرضوا عنه ، حتى تجار المخدرات أبوا أن يمنحوه ثقتهم ، فانزوى فى ركن القهوة مشارا لامتعاض المسلم ، وتفكر فوجد نفسه وحيدا مع أم ضرير نصف مشلولة بعد موت ابنه

وهروب زوجته وهو في السجن ، وحادثته نفسه بأن يعود الى السجن ثانية . لكانه حاسب نفسه عائدا الى الملاذ بكهف الرقيم (١) .

وكان المخرج حين عرض عليه المعلم على ركن أن يقتل الحاج عبد الصمد لقاء خمسين جنيهًا لحساب المعلم الكبير ، الدهل محمود صاحب وكالة الخيش وكبير تجار الكيف ، ورغم فتونه بيومي ومجدعته ، فإن يده لم تقبض على جنيهه بالكامل الا فيما ندر . لكنه أيضا لم يقتل . ضرب وسرق ، ولكنه لم يقتل ، لم يقتل وإن كانت ضربته قاتلة . وجاء يوم التنفيذ ، وانتابته بعض الأفكار المثبطة ، لماذا يقتل هذا الرجل ، انه لا يعرفه ، لم تكده صورته تستقر في ذهنه ، لا يكرهه ، ولا يحنق عليه ، ولا يأتيه أي ضرر من ناحيته ، فلماذا يقتله ؟ ولكنه تأكد في آخر الأمر من انه ان لم يقتل الحاج عبد الصمد قتل ، وإن قتله ابتسمت له الدنيا ، أو هكذا وعد . فترى به في مخبأ تخفيه الظلمة ومر الوقت عليه كحز الألم ، وعندما دقت ساعة قديمة الواحدة ، كان الحاج قد ولج الشارع عائدا من سراق صديق مات ، فاستل بيومي السكين وطلعت طعنة قاسية . ترنح بعدها جسده الضخم مرة ثم سقط .

ويختتم نجيب قصة « قاتل » بهذه العبارة : « اندفع بيومي هاربا ، وهو ينفض . ناسيا السكين في صدر الرجل . ملوث العنق والجلباب - وهو لا يدرى - بالدم » . أن بيومي عندما استقرت قدمه على الطريق التي حسبها طريق الخلاص ، أيقن أنها ليست سوى مسرب ضيق للهروب ، مبقع بالدماء ، تلاحقه فيه أنفاس ضحيته حارة تلسع قفاه . فينكفئ على وجهه ، دافعا الثمن حياته وهو يردد لو تقوم الحياة هنيئة بلا قتل . حقيقة أنه أرضى الدهل ، وحصل على المال ، ولكن ما فائدة كل ذلك وهو على أعتاب المدم ، ان عفو الأمير القاطن في القلعة (٢) . وانفراج أزمة كافكا لم يكن بالشئ المجدي له وهو على فراش الموت .

ان ثمة تشابها واضحا بين بيومي وسعيد مهران في « اللص »

(١) في مسرحية أهل الكهف للأستاذ توفيق الحكيم يعود سليمان وميشلين الى الكهف مرة ثانية ، غلما يتعلم الشئ الذي يربطهم بالحياة .

(٢) موضوع قصة القلعة لفرانز كافكا يدور حول مساح أراضى يخفق في ان يدارس عمله في قرية يحكمها أمير لينيل منشتر أسطوري ، ذو سلطان أعلى على رعاياه ، ولكن أحد رجال المحاشية يتعرفه وهو في شبه العمامة ويخبر طبيب . طوبته . فيعزم بالسعي له لدى الأمير ولا يهي كافكا ما يقول ذلك الرجل . وفي احتضاره يخبره أهل القرية بأنه قد تم له السماح بنشأته عمله في الجزيرة . وتقرن لحظة التجاع بالموت الذي يتوج كل جهوده العائقة ضا المتجم والقدر . « غتيمي خلال »

والكلاب ، فكلاهما مطارد ، كل ما هناك أن سعيد تطارده كلاب يطلو  
 نباحها في أذنيه ، وكلها تمضى عندما تستج لها الفرصة . . نبوية عlish  
 . . رءوف كلها كلاب تمضى ، أما الكلاب التي تطارد بيومي فهي لا تنج  
 ولا تمضى ، فقط بتكنفى بأن تحاصره حول بئر سحيقة ، وترضى أمامه  
 يوما ، اثنين . . أسبوعا ، فأنفاسها تشى بتنمرها ، فتتهار مقاومتها ،  
 ولا يحتمل عذاب الانتظار ، فيلقى بنفسه مختارا في البئر ، ليلتقفه  
 الضياع والياس . والمدم . .

وقد شبه الدكتور لويس عوض ، سعيد بجان فالجبان بطل رواية  
 البؤساء « ليفكتور هوجو » نموذج اللص الذى يطارده المجتمع حتى بعد  
 أن يستوفي قصاصه . وهذه المقارنة قد تنطبق على بيومي أيضا . ولكن  
 ثمة ما يفرق بين هوجو ونجيب ، أن هوجو يعثر على الحل المبهج فى  
 النهاية وينتصر الخير فى شخص اللص الطيب فالجبان ، على المفتش  
 جافير رمز السلطة المتعسفة ، الذى يلقى بنفسه فى النهر . أما نجيب  
 فيرى أن حلا كهذا لا يتوفر الا فى عوالم دراويش الرومانسية مثل هوجو  
 اوديماس ، وثمة فارق كبير بين هذه العوالم وعالمه : فهو يعلم « أن موسى  
 لم يستطع أن يصل الى ارض كنعان ، لا بسبب قصر حياته ، ولكن لأن  
 حياته انسانية وأن انتظار الأرض الموعودة يمكن أن يدوم بلا انقطاع  
 دون أن ينتج عن ذلك شئ آخر » . ويقول ادوار الخراط . « ما من شك  
 فى أن عالم هذا الفنان الكبير ليس بالعالم المشرق النير وبالتفاؤل السهل ،  
 ويردف قائلا : انه ما من فن كبير ويقوم على التفاؤل الرخيص القريب  
 المسال .

تساؤل : ان كان مقصد نجيب من قصة « قاتل » هو أن يؤكد عجز  
 الانسان أمام سطوة القدر ، فهو لا يأتي بشئ جديد .

أنا لا أعتقد هذا ، فالقصة تتخطى مرحلة التأكيد للسمة القدرية  
 الغالبة فى كتابات نجيب ، الى التحديد الواضح المعالم للدور الذى يلعبه  
 القدر فى أدبه ، أن ايسكيلوس مثلا كان يترك للقدر أن ينزل بأبطال  
 ماسيه الفواجع التى لا يكون لهم فيها أى دخل ، أو يكونوا حتى على دراية  
 بها بحيث تنصب اللائمة كلها على القدر وحده . أما نجيب فيرى أن  
 مسئولية القدر ليست مطلقة ، فالانسان مسئول هو الآخر عما يصيبه ،  
 ودور القدر هو أن يؤلب جوانب السوء فى الانسان على الجوانب الخيرة  
 فيه ، ومأساة حياته هي أن الشر له من القوة ما يجعله يهزم الخير .  
 ونجيب يتذكر دائما انه لو لم يكن قابيل هو الشر والضعف الانساني  
 برمته ، لما تمكن القدر من تدبير جريمة الأزل الأول ، التى راح ضحيتها

هابيل رمز الخير الصريح منذ ذلك العصر السحيق ، ولما زاد دور القدر من يومها ، عن مراقبة أطراد الحياة في عالمنا العريض في صمت ووجوم .

والقصة تبرز أبعاد هذا المفهوم لدور القدر ، فالمعلم الدهل ورجالته هم رمز لقوى القدر التي تدبر في الخفاء لقتل الخير في شخص الحاج عبد الصمد ، وبيومي في ضعفه ونزوعه للشر هو الاداة التي يتم بها التنفيذ .

والواقع أن خلع دلالات رمزية على القصة ، ليس اجتهدا مني ، فبيومي يقول في موضع من القصة عن الدهل ورجالته : « يا لهم من عصابة ، كأنها القضاء والقدر » ، فهم يدبرون كل شيء ، ومع ذلك لا يشتبه فيهم أحد ، والحاج عبد الصمد ، صورة واضحة للانسان الخير المؤمن المتدين ، المقبل على الحياة بنفس راضية متفتحة ، فهذا هابيل الضحية التبعة اولتي لم تجن شيئا تستحق به ما حل عليها . وأما بيومي ، ففي ضعفه الصورة المجسدة لضعف الانسان بصفة الشمول ، ويبدو هذا في أمور ثلاثة :

اولها : نهمه للمتعة الحسية ، ويتمثل في تفكيره الدائم في المجزة التي تجعل منه هارون الرشيد ، حتى يستطيع أن يفرق في أطعمة الخلفاء ، وحسان الحريم ، وبحور الشراب وجبال السطل ، وهو في مساء الليلة التي يتسلم فيها عربون المهمة ، يسكر ، ويسهر في سيرك الحملأوى ، ثم يبيت ليلته عند عيوشة الفنجرية .

وثانيها ، حقه ومقته لسائر الناس « كلهم مناكيد لا يتسمون لغير ذويهم » ، « ذهب وهو يقول لنفسه انتم تستحقون القتل » ( قد تكون الظروف القاسية التي مرت ببيومي هي التي ولدت في نفسه هذا الشعور ، ولكن هذا لا يتعارض مع رمزية القصة في شيء ) .

وثالثها : تردده وجبنه « المسألة في حقيقتها العارية أنه سيقتل رجلا لا يعرفه ، ولم تتصل بينه وبينه الأسباب على أي وجه كان ، لحساب اناس يمقتهم لحد المرض » ، ولكنه تأكد من انه ان لم يقتل الحاج قتل ، وان قتله ابتسمت له الدنيا « .. فهو خائف من المعلم ورجالته ، تحدثه نفسه بخصيان أمرهم ، ولكنه لا يقوى على ذلك » .

ولا ينبغي أن نختم المقال دون الإشارة الى المميزات الاصولية التي تتضح في ثنايا قصص المجموعة ، ومن أبرز سماتها ما يصعد اليه كاتبنا

من المزج بين دروب المدرسة الواقعية التقليدية ، وطرائق المدرسة النفسية الحديثة في :لاديين الأوربي والأمريكي ، وهي الطرائق التي ابتدعها دروئي ريتشاردسون وفرجينيا وولف وفرانز كافكا وجيمس جويس وتوماس مان ، ووليم فوكنر - بحيث ينجم عن اتحاد هذين اللونين في أدب نجيب محفوظ ما يمكن لنا أن نسميه بالواقعية النفسية . فهو يلجأ الى تقديم التجربة الواقعية في اطار فنى حديث ، وذلك عن طريق استخدام المنولوج الداخلى ، واللجوء الى الرمز والتعبير عن باطن الشخص ، كما يتبدى في أحلامها وكوابيسها ، وهو يستخدم في التعبير عن ذلك كله أسلوبا خصباً يمتاز بالابحاز والقوة والصلابة وتروعا وسائله في الربط بين أطراف تشبيهاته بجذتها المبتكرة حين يقرن المعنويات بالماديات .

ولا شك في أن هناك الكثير من القضايا الفنية والفكرية التي تثيرها قصص هذه المجموعة ، ونخص بالذكر منها قصة « زعبلاوى » ، ولعلنا أن نفرّد لها مقالا آخر ان واتت الظروف .



## زقاق الملق

---

### توفيق حنا

ليس هذا نقلاً بالمعنى الضيق ..

هذا اعجاب مصرى بعمل مصرى نكاتب مصرى والاعجاب عندى بحث  
دائب واع عن مواطن الجمال فى عمل فنى كامل .. متكامل

وزقاق الملق عمل فنى كامل .. متكامل

زقاق الملق هو الخطوة الأولى فى طريق التعبير الواضح الكامل عن  
النفس المصرية .

ترجم نجيب محفوظ لحياة الزقاق المصرى كما فعل اميل لوفيج  
عندما اتخذ من النيل بطلا وترجم لحياته فى عمله المبقرى : النيسل  
الزقاق بطل مصرى أجبرته الحرب ودفعه الفقر والاستعمار والاستغلال  
والاستبداد والافطاع الى المشاركة فى الحياة التى يضطرب فيها مشاركة  
منحرفة .

كل تعبيرات الزقاق السلوكية التى يعتملها افرادہ ويعبر عنها  
شخصه تعبيرات مرضية .

الزقاق - مع هذا - صريح .. شجاع .. يعبر عن نفسه فى  
اندفاع واستهتار .

الزقاق سمفونية مصرية رائمة تمتلئ الافتتاحية بأصوات مصرية  
ناعمة حنون تتحرك وتضطرب فى قبوة مصرية ذات مساء .. والنهاية  
تلمسها أيضا فى هذه الأصوات المصرية فى القهوة ذات صباح ..

---

(\*) القاهرة : الرسالة الجديدة ، ع ٢٩ ، أغسطس ، ١٩٥٦ .

والنهاية مفتوحة تمهد لافتتاحية جديدة .. وكان هذه السمفونية  
صفحة من صفحات حياة الزقاق المصرى .

هذه السمفونية المصرية تبحث عن سيد درويش قاهرى .

والزقاق أول بطل مصرى صادق المصرية فى أدبنا المصرى الصاعد  
وهو غنى بأحداث ووقائع مضمونة .. وهو رائع فى التصوير والشكل  
.. والشكل والمضمون فى اطار مصرى مخلص .

الزقاق فرد من أفراد هذه الأسرة المصرية .. هذه الأسرة التى  
تقوم بدورها الانسانى فى الأسرة الانسانية الكبيرة ..

وقصة الزقاق .. قصة لقاء أو صدام زقاق القاهرة بمدينة القرن  
العشرين فى جو الحرب الثانية .

وكان الصدام مأساة مات فيها بطلان .. مات عباس الحلو موتا  
ماديا .. وماتت حميدة ( تيتى ) موتا روحيا واجتماعيا واخلاقيا ..  
وكانت جريمة بشعة ..

وكان المجرم العام هو الحرب .. والمجرم المباشر هو الجيش  
الانجليزى ..

الزقاق كائن واقعى .. يعرفه كل من يسكن حى الأزهر .. ولقد  
زرتة عدة مرات .. مرة فى شهر رمضان بعد الافطار مباشرة وتمكنت  
أن أجد مكانا فى هذه الغرفة التى كانت قهوة المعلم كرشة .. وأخذت  
وأنا أشرب الشاي أتأمل تهاويل الارابيسك التى وقف عندها نجيب محفوظ  
فى افتتاحية قصته .. وسرت فيه مرة أخرى فى طريقه الصاعدة ..  
حتى هذا الفراغ الكبير الذى ينبع منه .. وعدت وأنا خجل من نظرات  
كانت تتبع خطوات هذا « الأفندى » الغريب !

الزقاق اذن فرد مصرى حقيقى واقعى .. يعيش معنا ..

وقام نجيب محفوظ فى عبقرية روحية برحلتة الكشفية  
أو الاستكشافية فى أعماق النفس المصرية وعاد ومعه حقائق مصرية رائعة  
صادقة .. وهنا أذكر سرفانتس ورايبله ودانتى وشوسر الذين عبروا تعبيراً  
مخلصاً عن قومياتهم .

اختار نجيب محفوظ الزقاق ليدخل منه وبه الى الأدب المصرى :  
والى النفس المصرية .. فالزقاق يمثل انتقال القرية الى المدينة فهو مرحلة

انتقال .. فهو « بين .. بين » من الوجهة الحضارية والروحية والاجتماعية .. وللزقاق مثل كل الناس مستوى شعورى ظاهرى .. واعى .. ومستوى لا شعورى .. باطنى .. لا واعى .

وأفراد المستوى اللاشعورى .. الباطنى .. أقوى وأوضح وأعنف وأنشط .. ويمثلهم مستر هايد فى القصة الانجليزية المشهورة .

أما أفراد المستوى الشعورى الواعى الظاهر فهم طيبون ومتدينون وصابرون .. وهم ناجحون نجاحا اجتماعيا واقتصاديا .. وهم يتمتعون بالاحترام والحب والتقدير ويمثلهم الدكتور جيكل فى نفس القصة .. يعيش أفراد اللاشعور من الظلام وفيه .. فى الحرام ومنه .. يتحركون خارج المجتمع والقانون والحياة .. وكلنا يذكر زيطه .. بوشى .. أم حبيدة .. حسين كرشة .. المعلم كرشة .. حسنية الفرانة ..

أما أفراد الشعور والوعى فانهم يعيشون فى النهار ويخشون الحرام .. يصلون ويصومون ويحجون .

وهناك أفراد يعيشون بعيدا .. لا فى الداخل ولا فى الخارج .. اختاروا عدم الاختيار .. وفضلوا السكون الجامد .. أو الموت الحى .. شعروا ان الحياة عناء ردى فانسحبوا عنها الى صوفية ذاهله .. ودرشة لا علاقة لها بالحياة ولا بالاحياء .. أشبه بكاهن المعابد اليونانية الذى كان يتلقى وحى الآلهة .. وهو من أعظم الكشوف الفنية التى توصل اليها نجيب محفوظ .. وهذا الموقف حمله الشيخ درويش وهو البطل الآخر لقصة الزقاق .

أما البطل الأول فهو « حبيدة » .

ومنحنى الشيخ درويش وكلماته التى كان يكررها باللغة الانجليزية والتى كان يحرص على هجاءها .. حرفا .. حرفا .. منحنى الشيخ درويش يصلح موضوعا مصريا للسفوفية المصرية التى قلت أنها تبدأ بالقهوة ذات مساء وتنتهى بالقهوة ذات صباح .. صباح صيف .. والصباح بداية يوم جديد ..

الزقاق تعبير عن حركة القرية حتى تصبح جزءا من المدينة .

فالزقاق فى تخطيط المدينة التطورى يمثل الصفر بينما يمثل الشارع الجميل الذى تحف به أشجار ويمتلئ بالميادين ذات النافورات والتماثيل درجة أقرب الى النهاية .

والزقاق كخطوة أولى يحصل كل امكانيات الطريق الى المدينة ..  
فالزقاق « مكان - زمان » .. وهو « خطوة - طريق » ولذلك يعتبر الزقاق  
عينة نقية .. عينة غنية لدراسة المدينة .. عينة حية نشطة ..  
عينة بسيطة لا غش فيها ولا رياء ولا نفاق .. ولا اى شائبة من شوائب  
المدينة حين تتقدم وتتعدد ..

والنفس المصرية - فى اعماقها - نفس نباتية .. نفس ريفية ..  
ولعل تدين النفس المصرية يعود الى هذه النباتية أو الريفية .. أليست  
الجنة وهى غاية وهى التدين .. قمة الوعى النباتى ..

والحديقة فى مفرداتنا المصرية هى الجنة .. والجنينة تصغير  
للجنة .. والتصغير هنا للتلميح ..

#### تبدأ قصة الزقاق بالقهوة

والقهوة انتصار من انتصارات النفس المصرية اذ كانت القهوة يوما  
ممنوعة وكان المصريون يشربونها سرا .. وألفوا فى شربها شعرا مثل  
خمريات أبى نواس .. حتى تمكنوا من شربها جهرا .. وأصبح المكان  
مسمى قهوة .. فالمصرى حر وهو يصبر على الاستمباد ويصابر الاستمباد  
ولكنه لا ينسى حريته فالخربة مقولة من مقولات النفس النباتية ومظهر  
من مظاهر الوعى النباتى .. ان حب بتهوفن للحرية نبع من حبه للطبيعة  
.. ومن هنا لم يسمع السمفونية السادسة ( المريضة ) ولم يلمس روعة  
احساس بتهوفن بالطبيعة التى عاشها وأحبها بكل حواسه والتى أراد  
بعد ان فقد حاسة السمع أن يسمعها الناس ويجعلهم يحسونها كما  
حسها هو وكما سمعها يوم أن كان له اذانان للسمع .. فسمع ..

والقهوة تعبير ريفى .. يجتمع فيها الرجال بعيدا عن البيت ..  
وعن الحريم .. بعيدا عن بيت يتحرك فيه الرجل كسيد مطاع .. انه  
يريد مكانا يعيش فيه حرا مع أحرار ..

الزقاق مزدحم بشخصيات مصرية كثيرة .. كل شخصية  
نموذج مصرى ..

ولكنى لم أجد فى هذا الزقاق المصرى لا حيوان ولا اطفال ..  
ولا حتى القط .. الحيوان المصرى الذى نجده فى كل زقاق .. والذى  
يمثل روح المكان كما يقول عنه بودلير .. والعلاقة وثيقة بين القط  
والمصرى .. لا قط ولا كلب ..

الزقاق صامت .. نرى ونعيش حياته وسلوكه ولا نسمع صوته ..

أما الحوار العربي الفصيح فهو حوار نجيب محفوظ ولو اني « قفشت » حديثا عابرا في مرات ثلاثة .. سمعت الزقاق « ينطق » ولكن

كل شخصيات الزقاق تتكامل في هارموني رائع .. هارموني يجعل من هذا الزقاق سمفونية للبطولة .. حيث نشاهد معركة الريف والمدينة وحضارة القرن العشرين .. هذه الحضارة الغاربة ..

والحركة في هذه السمفونية حركة هادئة .. تشتت وتعنف حينها ولكنها تستقر وتهدأ أكثر الأحيان ..

وحركة هذه السمفونية هي حركة النيل .. النيل بأواجه وفيضانه .. وعدوه .. وانتصاراته .. وسماحته .. وصفاته .. وكرمه .. النيل بوقائه وجماله ..

ان حركة الزقاق تستمد روحها وحياتها من حركة هذا النيل المقدس ..

في زقاق الملقب نماذج مصرية خالصة النقاء .. وفي هذه النماذج المصرية نلمس طريقة جديدة رفيقة للتصوير والرسم اذ تعتمد على وعي وعلى سخرية وعلى مدى بلاغي بمبد .. هذه الطريقة تعتمد على قلب المضمون الاجتماعي ..

وهذه الطريقة تقدم لنا لونا من الكاريكاتور الواقعي ..

عاش المعلم كرشة وطنيا شريفا عامي ١٩ ، ٢٤ .. ولكنه انطوى بعد ذلك على نفسه وانسحب بنشاطه واخلاصه الى لحظات على سطح منزله حتى الفجر .. لحظات من حشيش وضحك ونكت مع شلة أصدقائه .. وانحرف سلوكه الجنسي وكان يعبر عن شذوذه في وعي وتمرد واصرار ..

وهكذا قلبت كل قيم المعلم كرشة واستحالت وطنيته السليمة النظيفة الى تجارة رابحة أيام الانتخابات .. بعد عام ٢٤ .. تجارة يبيع فيها صوته لمن يدفع ثمنا أكبر .. فقد المعلم كرشة روحه وشعوره وإنسانيته .. فقد طريقه ووطنيته .. وفقد صوته وضميره ..

المعلم كرشة مثال واضح لقلب المضمون الاجتماعي ..

أما الصورة السلبية الصحيحة التي تقابل صورة المعلم كرشة والتي احتفظ فيها المضمون بسلامة وضعه وسويته فهي صورة السيد

سليم علوان .. فهو تاجر ناجح .. صاحب وكالة تقدم لنا نشاط  
الزقاق التجارى والاقتصادى .. وهو موفق فى حياته الاجتماعية ..  
أولاده طبيب وقاضى ومهندس .. وبناته متزوجات .. زيجات موفقة  
سعيدة .

السيد سليم علوان نموذج مصرى سوى ..

أما زيتيه فهو مثال آخر لقلب المضمون الاجتماعى ..

زيتيه يصنع للأصحاء عاهات .. أصحاء طردهم المجتمع وعجزوا  
عن الحياة السوية السليمة .

كان زيتيه يسخر ويتهكم فى صورة قاسية عنيفة .. بهذا الواقع  
الاجتماعى .

أقدم زيتيه فى عبقرية اجتماعية واقتصادية على حل جرى لأخطر  
مشكلة اجتماعية فى القرن العشرين : مشكلة البطالة ..

رد زيتيه للناس عاهاتهم التى شفاهم منها وخلصهم المسيح منذ  
ألفى عام ..

أدخل زيتيه الأصحاء الى المجتمع من باب خلفى ، باب الشحاذة  
والتسول .. عن طريق العاهات المتنوعة الكثيرة التى يزدحم بها الشارع  
المصرى والحارة المصرية والزقاق المصرى .. فى المدن والأرياف .. هزم  
العاهات التى تخاطب فى الناس شفقة سلبية مريضة بحب الذات  
والأنانية .. تعتمد على رغبة نعامية للهرب من مشاكل اجتماعية خطيرة  
بتصرف احسانى سخيف .. لعله أن يزيد عدد الأغنياء .. بفضل  
الاحسان على شحاذ نشط فتان ..

شفى المسيح المرضى .. وأنقذهم من عاهاتهم وبعد ألفى عام جاء  
زيتيه .. المسيح المقلوب فى سخرية عميقة مليئة بدموع ثقيلة .. جاء  
ليرد للأصحاء المساكين عاهاتهم حتى يتمكنوا من الحياة .. وحتى يستمروا  
أحياء ..

وما أروع جولات زيتيه فى الليل .. يمر على رعاياه ومخلوقاته من  
أصحاب العاهات والمتسولين والشحاذين .. يتقاضى منهم ملايم الضرائب  
اليومية .. وهنا لا هرب من الضرائب ..

والعاهة هنا مصدر خير ووسيلة للعيش واحتيال على الحياة ..  
وعلى الأحياء ..

.. زيطه هنا صورة دقيقة لهذه الواقعية المقلوبة .. واقعية يراها  
ويلبسها فنان شاعر ساخر ..

والصورة السوية التى تقابل شخصية زيطه هى صورة الشيخ  
رضوان الحسينى .. العالم الطيب .. الذى يلجأ اليه الزقاق فى الملمات  
والتجارب والخطوب والمصائب .. ليجد عنده العزاء والصبر والقدرة  
على متابعة طريق الحياة الشاق بإيمان وتفاؤل .. وقد انتهى الشيخ  
رضوان الحسينى بعد آلام وحرمان وخسائر واللوان من العناء والجهد  
الى صبر جميل وإيمان وتفاؤل .. الى تصوف طيب هادى يشع على الزقاق  
كله صفاء وتدينا وإيماناً ..

وفى آخر قصة الزقاق استقبال جميل للشيخ رضوان الحسينى  
بعد زيارة بيت الرسول ..

والشيخ رضوان الحسينى نموذج مصرى منتشر يؤكد اللوان ومظاهر  
النفس النباتية من صبر وإيمان وسلبية هادئة ساكنة .. وطيبة  
واستسلام عطش واستقامة وسوية .. وسلام

والنفس المصرية تجمع بين لوى كرشة وسليم علوان .. بين زيطه  
ورضوان الحسينى ..

النفس المصرية تجمع فى رشافة حية وكأنها رقصة باليه بين المادية  
والروحية .. بين الواقعية والمثالية .. بين منولات الحياة ومنولات الموت ..

تميش النفس المصرية ببساطة هذه البهلوانية الروحية .. وتجمع  
جمعا إنسانيا رائعا بين الأولى والأخيرة .. بين الدنيا والدين .. ولعل  
هذه القدرة وهذه العبقرية وهذه البهلوانية الروحية هى التى بنت  
أهراما خالدة .. وهى التى توصلت الى التوحيد على يد إخناتون المصرى  
.. الفنان الواقعى الصادق الذى حرر الفن والدين وانتهى الى بناء  
روحى لملء يضادع الأهرام فى البقاء والخلود .. فى العظمة والجلال  
والجمال ..

والنفس المصرية تعجز أحيانا عن هذه الحركة المقعدة فى الجمع فى  
بهلوانية مقدسة بين الطرفين .. فنصير عن هذا العجز بأن تختار جانبا  
تحياه فى الخارج .. وتخفى عن الناس .. أو عن نفسها .. الجانب الآخر  
.. وهنا نذكر كرشة أو سليم علوان .. زيطه أو رضوان الحسينى ..  
ولعلها تعجز عن هذه المصالحة السليمة الصحيحة فتتقف عن الحركة وعن  
التكيف وتنسحب الى داخل نفسها فى توقعية هادئة أو ثائرة .. متزنة

أو مضطربة .. توقعية تكره الناس أو تحبهم .. توقعية الى السماء أو على الأرض .. والصورة الرائعة لهذا العجز عن الاختيار .. هذا العجز الذى استحال حيرة جامدة .. وبهذا واقعا. وانسحابا عن الحياة .. وعن الاحياء فى صورة أى عدم الانفعال بالخارج فى انفسالية واضحة .. وكان موقف « مالبش دعوة » التى نسمعها أحيانا تجمد وصار حياة وسلوكا .. هذه الصورة الرائعة جعلها وعبر عنها الشيخ درويش .. وشخصية الشيخ درويش نموذج لقمة القلب للمضمون الاجتماعى ..

والشيخ درويش قمة التعبير عن الزقاق فى بعده عن الحياة وانسحابه من الواقع .

بينما تعتبر حميدة قمة التعبير عن الزقاق فى الحياة والواقع .. فى مشاركة ومعاناة ومعاشية ومخاطرة .

والشيخ درويش هو كاهن قهوة المعلم كرشة ويتلقى الوحي - لظروف مجتمعنا المصرى قبل الجلاء وأثناء الاستعمار الانجليزى - بلغتين : لغة « الأسىاد » الانجليز ولغة الناس أى اللغة المصرية .

كان الشيخ درويش انسانا عاديا - مثل ومثلك - كان يدرس اللغة الانجليزية ولكن فى حركة من حركات الروتين البيروقراطى الغريبة انتقل المدرس كاتباً فى وزارة الأوقاف .. وضاق بوظيفته الجديدة .. وعجز عن التكيف بحاضره ..

وغالب هذه الغربة .. وهذا الحنين الجبار الى الماضى .. ولكن الحاضر كان أقوى .. واشتدت المعركة فى نفس درويش أفندى .. وتآزمت أمور نفسه .. ثم هدأت الأزمة وانتهت المعركة .. وحل بعد الأزمة والمعركة فى نفس درويش أفندى صفاء .. وأصبح فى لحظة خاطفة رسولا .. رسول الله الى وكيل وزارة الأوقاف التى يعمل بها كاتباً .. وكانت الرسالة عبارة عن كادر جديد .. يجد فيه وبه نفسه ومقامه - فالناس مقامات - .

وانتهى الشيخ درويش - أقصد درويش أفندى - وبدأ الشيخ درويش ..

انتهى المدرس ومات الكاتب .. ونزل الستار على مسرحية حياته وواقعه .. وبدأت لحظة حاضر متصلة دائمة .. لحظة لا ماضى لها ولا مستقبل .. لحظة حب لأم هاشم .. حب بلا حدود .. حب صوفى ذاهل يحيله أغلب لحظات حياته أو حاضره أو حبه الى تمثال جامد لا حياة



فيه أو منه .. ولا يخرج عن هذا الجمود إلا الوحي .. الذى يحرس على هجائه بلفة « الأسياذ » الانجليز وكان هذا الهجاء وهذه الحروف موسيقى « زار » رجالى .

ألا تجد معى صلة كبيرة .. صلة روحية بين المصرات وحركات « الذكر » بين المصريين ..

ان المصريين ينتفسون مشاكلهم بطريقة تجمع بين الوثنية والدين .. بين الواقعية والمثالية .. بين المادية والروحانية .. بين « الآن » و « زمان » .. بين الداخل والخارج .. بين الفرد والمجتمع ..

والشيخ درويش - مرة أخرى - يحدد بكلمات وحيه حركات سمفونية مصرية واضحة المعالم بارزة القسما ٠٠ بينة الحركات .. متميزة الألحان ففي الافتتاحية نسمع الشيخ درويش يخرج عن صمته ليردد : كل شيء يتغير وهذا هو التاريخ ، وهو يحرس على هجائها لأن الهجاء موسيقى .. والدردشة ترتبط بالموسيقى ارتباطا بنائيا كما نلص هذا بوضوح فى موسيقى الهندود الحمر والزنوج بأمرىكا .. أليس لأمرىكا نشاط موسيقى ذاتى صادر عنها .. انما ترقص أمرىكا على نفحات سكان البلاد الأصليين الذين يفتون ويلحنون آلههم وأحزانهم ومصائبهم التى نبتت من معاملة الأمريكيين لهم ومحاوله القضاء عليهم واضطهادهم واستعبادهم .. ولعل هذه اللحظة الحضارية من أغنى اللحظات بالسخرية المريرة وبالتهكم الذى يضحك مهددا وييسم داما ٠٠ هذه اللحظة التى يرقص فيها الظالم على ألحان ونفحات المظلوم .. كما تغنى أم كلثوم - والقياس مع الفارق - آلام رامى التى قالها بسببها والثى عاشها لها ومنها .. ان صوت أم كلثوم هو صوت رامى الذى يبكى .. أو يفرح .. وهذه لحظة فريدة من التداخل الانسانى والتمازج الفنى والتباسك الروحى .. هذا استطراد طبعاً .

ثم نجد الشيخ درويش فى النهاية يخرج عن صمته وعن حبه وذموله وهو يردد : ان كل شيء ينتهى .. وهذه هى النهاية بعد أن يهد لهذه النهاية بأبيات من الشعر بقرر فيها ان الدنيا قلب والانسان قلب والدمام لله .

وبين الافتتاحية والنهاية يخرج الشيخ درويش من صمته وذموله ليعلن يده حركة جديدة أو نهاية حركة .. فى لحظات يتخذ فيها منحنى القصة اتجاهها أو امتداد جديداً .

ومن وقفة الشيخ درويش الروحية والفنية انطلقت حميدة ..  
وتحرك عباس الحلو وحسين كرشة ودكتور يوشى .

وحسين كرشة نموذج آخر لقلب المضمون الاجتماعي .. ضاق  
حسين كرشة بالزقاق وبالحياة فى الزقاق واندفع - ونحن فى الحرب  
الثانية - الى « الارنس » وهناك استغل شطارته ومهارته وحذقه  
وملا حياته خمرا وحشيشا ونساء .. وأحب الحرب لأنها حققت  
كل أمانيه .. وأحب هتلر لأنه عمله وصنعه .. وإطمأن حسين كرشة  
الى أن الحرب - كما كان يكرر هتلر - ستمتد الى عشر سنوات .. ولكن  
هتلر المسكين أخطأ الحساب .. وانتهت الحرب وانتهى معها ايمان  
حسين كرشة بهتلر وكذلك تفاؤله وسعادته وغناه .

وعاد الشاطر حسين الى الزقاق يجد وراءه زوجة .. ومع الزوجة  
شقيقها .. الى بيت المعلم كرشة .. وانتهت الآمال الكبار الى قهوة  
المعلم كرشة .. الوالد الكريم .. وانتهت شطارة حسين كرشة الى  
موقف سلبي كله جبن وفذالة وخيانة وبلادة عند البار حيث كان  
الانجليز يصرعون صديقه عباس الحلو .. وقف يتفرج وكان المسألة  
لا تعنيه .. وأحال الواقع الحى الى عمل فنى .. الى مسرحية مثيرة

أخذ فى طفولة يتفرج عليها .. وهو هنا يعبر عن مصرية تحتاج  
الى عملية تطهير عن طريق المأسى المصرية .. كما فعلت المأسى اليونانية  
ومأسى المسرح الفرنسى الكلاسيكى .. ومأسى شكسبير .. وهناك آلاف  
الشخصيات تبحث عن مؤلف .. فنان .. أديب أو كاتب مصرى ..  
وهناك آلاف الأفكار تبحث عن فيلسوف مصرى ومفكر مصرى .. وهناك  
آلاف المشاريع تبحث عن منفذ مصرى .. ومنتج مصرى .. هناك عماء  
يبحث عن خالق حتى يصبح كونا وحقيقة وواقع .. ومعركة البناء والخلق  
والانشاء فى حاجة الى فدائية تتقدم لتموت وتفسح الطريق وترشد الى  
أمام ومستقبل ..

ان الفجر الكاذب قد انتهى ..

وأبطال الفجر الكاذب تفنى مثل الخيط الاسود فى أضواء الفجر  
الصادق الصاعد ..

والصورة السوية لشخصية حسين كرشة نجدها فى شخصية عباس  
الحلو الذى يمثل المثالية المصرية الطيبة .

عباس الحلو هو فارس الزقاق .. دفعه الحب الى الموت .. وهو  
يمثل الفروسية المصرية التى نجد آثارها الى الآن فى الفتوات .. الفتوات

الذين يعيشون مما فى الفتوة المصرية من رجولة وشهامة ودفاع عن الحق وعن الشرف وضد الظلم والظفان ..

وهنا أحب أن أقرر أن البلطجى يعبر عن فتونه منحرفة مشوهة مريضة ..

دفع الحب عباس الحلو بعيدا عن زميله وصديقه عم كامل بائع البسبوسة .. بعيدا عن الزقاق الذى كان يعيش فيه قانعا سعيدا راضيا مطمئنا .. الى « الارنس » .

ذهب عباس الحلو الى « الارنس » .. كان أميننا نظيفا .. كان يعمل ليجمع مهر حميدة .. وعندما جمع المهر .. اشترى الشبكة وعاد الى الزقاق ..

عاد عباس الحلو ليجد حميدة أو تيتى فى أحضان جنود الانجليز فى بار ..

كانت الصدمة قوية .. تحطمت أحلامه التى عاش لها وعمل وجمع .. ورأى حميدة موضوع أحلامه وبطلته حياته وزوجة مستقبله وصديقه روحه وأخت جسده وقد صارت الى هذه الصورة الانسانية المسخوة المشوهة .. وانفدع عباس الحلو - هذا العالم الطيب الذى يكره العنف والقسوة - فى بطولة وشهامة الى داخل البار وهجم على حميدة وعلى جنود الانجليز .. وتجمع عليه الجنود السكارى وعادوا الى قسوة الحرب وعدوانية الحرب وظنوه هتلر آخر .. ومات عباس الحلو وهو يصارعهم حتى صرعوه .. مات بطلا .. شهيدا ..

وعاد عباس الحلو الى الزقاق خيرا ، بكى عندما سمعه عم كامل بكاء مرا ..

ومصرع عباس الحلو موضوع رائع لما رش جنازى يحكى موت بطل مصرى فى سبيل الحب والشرف ضد الاستعمار والحرب والاغتصاب فى كل لون ومظهر ..

وهناك صورة أخرى تقدم نموذجا غنيا رائعا لقلب المضمون الاجتماعى .

هذه الصورة هى شخصية فرج ابراهيم .. الذى يصنع مثل زميله زيتة عاهات .. ولكنها عاهات فى الروح لا فى الجسم ..

وعايا زيتة ومخلوقاته جماعات من صور القبح والداهمة والعجز والتشويه والمسخ .. يعيشون على عاطفة الشفقة وعلى احسان الناس .

أما رعايا فرج ابراهيم ومخلوقاته فهي صور للجمال الواقعي.  
الدمع ٠٠ يمشون على الاعجاب والمتعة واللذة والأحلام ٠٠ يمشون على  
قوة الامتلاك والرغبة ٠٠ وعنفت السيطرة في الناس ٠٠ وفي المجتمع ٠٠  
زينة خالق في الظلام ٠٠ في الخفاء ٠٠ في الليل ٠٠ أما فرج  
ابراهيم فمدرسته في شارع شريف باشا ٠٠ يعمل فيها وينتج على  
عينك يا تاجر ٠٠

كان فرج ابراهيم يتاجر بالحلب ويستغل الفن ويبيع الجسد من  
كل نوع ٠٠

وفرّج ابراهيم غريب عن الزقاق ٠٠ لص جاء نشاطه الاسود اثر  
الثقافة الدنلوبية الاستعمارية على عقول المصريين وقلوبهم وأرواحهم وأثر  
الاجواء والثقافات الأجنبية على المصريين ٠٠

فرج ابراهيم غاو مثل الثعبان ٠٠ ماهر في الاغراء مثل الثعلب ٠٠  
غادر قاس مثل النمر ٠٠ ناعم رقيق ٠٠ حركته انسياب زاحف وليست  
خطوات صريحة منتظمة ٠٠ أنيق مثل كل غاو مضلل ٠٠ مثل الثعبان ٠٠  
ولعل هذه التسمية أقرب للتعبير عن الثعلبية والثعبانية ٠٠ في كائن  
واحد ٠٠

ولعلنا في حاجة شديدة الى دراسة الحروف ٠٠ وبخاصة حروف  
الثاء في ثعلب وثعبان وغيرهما فرج ابراهيم دون جوان ولكن لفيره ٠٠  
انه مخلب قط ولكن بوعي القط واداته ورغبته ٠٠

فرج ابراهيم رياء تجسد وشاع بيننا وأفسد وأغرى وغوى ٠٠  
وأصبح نظاما وسلوكا ومذهبا ٠٠ بل أصبح فنا في الفناء والموسيقى  
والمرح ٠٠ بل أصبح ثقافة ٠٠ في القصص والشعر والرقص ٠٠

فرج ابراهيم هو العدو الذي جاء من الخارج ٠٠ يعطيك من طرفه  
اللسان حلوة ٠

ويروغ منك كما يروغ الثعلب ٠٠

( وحرف العين مثل حرف الثاء في حاجة الى دراسة عميقة ) ٠

تحمل فرج ابراهيم جهده تطوير حركة « الزقاق - حميدة » حتى  
مصرع « الزقاق - عباس » ٠٠ هذا الخبر الذي عاد الى الزقاق ليحدد  
أخبارا أخرى ٠٠ القبض على بوشى وزبطه وهما يسرقان قبرا ٠٠ واستعداد  
الزقاق لاستقبال عودة الحاج رضوان الحسينى بعد تأدية فريضة الحج ٠٠

وخبر العائلة الجديدة والفتاة الجميلة ( حميدة أخرى لصفحة أخرى من صفحات الزقاق ) « إلى زى القمر » .

عن طريق فرج ابراهيم عبر الزقاق عن علاقته بالحياة الخارجية .. ومشاركته لما يحدث في هذا العالم الكبير .. هذا الكل الذى يتأثر فيه الجزء بما يصيب الجزء الآخر .. وهنا .. فى هذه النظرة - فلنس صوفية نجيب محفوظ أو صوفية الزقاق التى يدفعها ويحركها حب كبير .. حب يشمل الكون كله .. صوفية ايجابية منطلقة فى طريق .. صوفية أرضية واقعية .. صوفية الناس بعضهم لبعض .. فى كل منسجم متناسق .

شارك الزقاق فى الحرب .. وقدم لها ضحايا من روحه وجسمه .. ثم عاد يستقبل الحياة فى نهار صيف ويبدأ قصة جديدة بطلتها بنت الجزائر .. الساكن الجديدة ..

والمصريون رومانسيون حالمون يحبون الليل .. قدموا فى نهار وثيقة قديمة .. علاقة بنت أهراما .. وأنشأت ذنيا .. وتوصلت الى التوحيد ..

والمصريون لومانسيون حالمون يحبون الليل .. قدموا فى نهار حضارتهم الفرعونية الطب والقانون والفن .. والعلم .. وأفراد الزقاق يريدون الحياة أولا فى أبسط صورها .. والحاضر هنا هو كل شيء .. ففى هنا والآن كل فلسفة الزقاق ومظاهر نشاطه وألوان سلوكه .

كل ما فى الزقاق يعيش فى لون بدائى فى صورة صريحة بدون تواليت أو صناعة .. فى جمال وحشى ثائر متمرد ..

وكل ما فى الزقاق بسيط يتحرك فى صفاء ونقاء وإخلاص ..

الزقاق عمل مصرى كامل متكامل .. يدعو بنهايته المفتوحة ونماذجه الفنية وعنوانه الى دراسة شاملة للنفس المصرية ..

الزقاق نداء حي نشط مخلص .. ودعوة حارة مؤمنة لدراسة وقراءة ورسم وتصوير النفس المصرية فى أزقة وحواير وشوارع وقرى ومدن .. وأمكنة وأزمنة النفس المصرية ..

والزقاق قمة حركة تبدأ من بناء الهرم حتى الحرب الثانية فى القرن العشرين فى زقاق المدن ..

وبين « كفاح طيبة » و « زقاق الكد » ما بين طفولة الحركة ونضجها  
وقمة ارتقائها وآخر مراحل غيرها في نشاط نجيب محفوظ الفني ..

.. وتنتهي قصة الزقاق بصوت الشيخ درويش وهو يردد وعيناه  
شالخصتان الى السقف .

من مات عشقا فليمت كمدا لا خير في عشق بلا موت  
ثم وهو يستلرك وهو يتنهّد :

- يا ست الستات .. يا قاضية الحاجات .. الرحمة .. الرحمة  
يا آل البيت .. والله لا صبرن ما حييت .. أليس لكل شيء نهاية !!  
على .. لكل شيء نهاية ..

## الشحاذ

### يوسف الشارونى

الشحاذ خامس قصص نجيب محفوظ فى مرحلته الجديدة التى بدأها منذ كتب « أولاد حارتنا » . وهى مرحلة تتميز بخصائصها فى الشكل والمضمون . ولعل أهم هذه الخصائص **الايجاز** والاستغناء عن التفاصيل الدقيقة والتركيز على حدث واحد وعدد قليل من الشخصيات والاعتماد بهوم الفكر أكثر من الأوضاع الاجتماعية والجوانب التاريخية ، ولهذا كانت واقعية نجيب محفوظ السابقة الحياة فيها تسبق المعنى الفكرى ، أما فى **والقيته الجديدة** فالمعنى الفكرى يسبق الأحداث التى تعبر عنه . الى جانب ذلك نجد عدم التقيد بالترتيب الزمنى واختلاط الحلم بالواقع واستخدام أكثر من ضمير ، وإن كان ضمير المخاطب أو الغائب ملاصقا فى أغلب أجزاء تلك الروايات القصيرة . . لضمير الشخصية الرئيسية فهى اما تخاطب نفسها واما تتكلم عن نفسها . وكذلك استخدام المونولوج الداخلى الذى يفترض أن له سامعا بحيث يصبح أقرب حديث غير منطوق الى الحديث المنطوق ، أى أشبه بتلك الكلمات التى نعددها قبل أن نهم بالكتابة أو الكلام مع الآخرين ، يتخلله من حين لآخر كلام منطوق على شكل حوار ، يقع فى الحاضر أو فى صورة تذكر لهذا الحوار .

وهذه الخصائص نجدها جميعها فى قصتنا الجديدة ، وإن كانت تتميز بأن كاتبها أصبح أكثر اتقانا وأقدر تناولا لها بحكم درايته .

غير أن ما يسترعى انتباهنا هو علاقة مضمون قصة الشحاذ بأسباب تلك المرحلة الأدبية الجديدة التى نشر فيها نجيب محفوظ رواياته الخمس

القاهرة : مكتبة مصر ، ١٩٦٥ .

الآخيرة • فطالما صرح نجيب محفوظ أن تغير الأوضاع في مصر عام ١٩٥٢ جعله يعيد النظر فيما يكتب مضموها وشكلا • في هذه النقطة نلتقي أزمة عمر الحمزاوي بعلى الشعاذ بلزمة مؤلفه ، وان كان مؤلفه قد تجاوز أزمته بالتعبير عنها واستئناف انتاجه • فمصر قبل الثورة كان انسانا يؤمن بأشياء كثيرة ، يؤمن بالفن فيكتب الشعر ويؤمن بالاشتراكية والحب • ويبدو أنه هجر أول ما هجر الشعر وانصرف الى المحاماة • ونحن نستمع الى أكثر من سبب لهذا التحول ، فاعترف ذات مرة لكبرى بشتيه بشينه أنه لم يسمع لفتائه أحد (١) ، ومرة أخرى نجده يقول ان الشعر أثبت له - في تجربة الحب - أن لا قدرة له على الامتلاك (١) والشعر ان كان جميلا فان أجمل منه أن نعيشه (٢) •

ثم ما لبث عمر أن هجر الاشتراكية ، وهو يعمل ذلك بقوله : لما قامت الثورة طمان بالى ثم أخذت أفقد الاهتمام بالسياسة (٣) • وفي موضع آخر يقول : ان موقفنا القديم لم يعد ضرورة حتمية ... اعنى أن الدولة الآن اشتراكية مخلصه وفي هذا الكفاية (٤) •

ثم تبدأ قصتنا وعمر يعاني خمولا ومجرا من عمله واسرته متسائلا عن معنى حياته • وتكتشف أنه لم يهجر الاشتراكية بفكره فقط ، بل بتفكيره الاجتماعية أيضا ، فقد انتقل الى المقاعد الوثيرة وادقق بسرعة فائقة من الفورد الى الباكار حتى استقر أخيرا في الكاديلاك ، ثم أوشك أن يفرق في مستنقع من المواد الدهنية (٥) •

وأصبح يمتلك ثلاث عمارات وأمواا سائلة ، وهو وان كان لا يكثر بأن تؤخذ منه أمواله فليس مرد ذلك الى تأثير المبادئ التي أوشكت يوما أن تقذف به الى السجن مع صديقه عثمان ، انما مرده الى ذلك المرض الذي يزحف عليه شيئا فشيئا ليفقده اهتماماته واحدا بعد الآخر لأنه فقد معنى وجوده وتبرير حياته (٦) ، حتى أصبح الموت يمثل أملا حقيقيا في حياة الانسان (٧) وهكذا أصبح عمر مريضا بلا مرض متجنبا للدسم والشراب يتنسم في الهواء المشبع بالرطوبة نذر مخاوف لا حدود لها (٨) لهذا تأثر

(١) الشعاذ ص ٤٣ •

(٢) الشعاذ ص ١٠٨ •

(٣) ص ١٥٢

(٤) ص ١٥٩

(٥) ص ٢٦

(٦) ص ٢٢

(٧) ص ٤٦ •

(٨) ص ٤٨ •



إيما تأخير بما قاله له أحد عملائه : المهم أن تكسب القضية ، ألسنا نعيش حياتنا ونحن تعلم أن الله سيأخذها (٤) .

ويحاول صديقه مصطفى المنياوي أن يعلل سر هذا المرض ، بعمله الذي جاوز به أبعد غايات النجاح ، وزوجه التي تمبده ، فلم تعد أمامه غاية يتطلع إليها (٥) ، بينما يستبعد عمر أن يكون هذا عرضاً من أعراض السن الحرجه ، سن الخامسة والأربعين ، فعلاج ذلك سهل ميسور ، فما عليه إلا أن يندفع إلى الملاهي الليلية أو يتزوج امرأة من جديد ، لكنه يعلم أن ما به شيء أخطر من أعراض السن الحرجه (٦) .

قال له مصطفى وهو يضحك : ولأنه لا يوجد وحى فى عصرنا فلم يبق لأمثالك إلا التسول : التسول فى الليل والنهار ، فى القراءة : لمجدية والشعر المقيم ، فى الصلوات : الوثنية ، فى باحات الملاهي الليلية ..... فى تحريك القلب الأصم بأشواك المغامرات المجهنية (٧) . وهكذا بدأ عمر تسوله .

مضى يرتاد الملاهي الليلية ، ومع ذلك تزداد غربته عن العالم يوماً بعد يوم وهو يفاجئ أقرب الناس إليه بسؤالهم عن معنى الحياة ، فعل ذلك مع عشيقته وردة (٨) ، ومع مسيو يازبك صاحب الملهى (٩) ، وإن كان هو يعترف أن السؤال لا يلح عليه إلا حينما يفرغ القلب ، فالرنين الأجوف لا يصدر عن اناء ممتلئ ولذلك فالنشوة هي اليقين (١٠) اليقين بلا جدل ولا منطق (١١) .

ورغم فضله فى رحلة تسوله من عالم العشيقات والملاهي الليلية ، وعودته إلى أسرته ليشهد مولد طفله ، لم يساوره أدنى أمل فى التغير ولا خرج عن غربته الأبدية ، ولم يملأ الوليد الثفرة التى تفصل بينه وبين زوجته (١٢) واستمر ينتابه هذا الشعور المقلق الذى يهمس له بأنه ضيف غريب ، موشك على الرحيل (١٣) .

(٤) ص ٥١

(٥) ص ٦٠

(٦) ص ٦٣ .

(٧) ص ٩٩ .

(٨) ص ٩٢ ، ١٢٩ .

(٩) ص ١٠١ .

(١٠) ص ١٢٠ .

(١١) ص ٣٤ .

(١٢ ، ١٣) ص ١٤٢ .

تلك هي معالم الشخصية الرئيسية وأزمته ، أما صديقه مصطفى  
المنياوى فقد كان أيضا فنانا واشتراكيا مثله ، ما لبث أن نبذ الفن  
والاشتراكية أيضا لبيع اللب والفشار عن طريق الصحف والاذاعة  
والتليفزيون على حد تعبيره ، غير أن ما دعا مصطفى الى مثل هذا الموقف  
يختلف عما دعا عمر الى موقفه ، فآزمة مصطفى نابعة عن إيمانه بأن العلم  
لم يبق شيئا للفن ، ففيه لذة الشعر ونشوة الدين وطموح الفلسفة ولم  
يبق للفن الا التسلية ، وسينتهى يوما بأن يصير حلقة نسائية مما  
يستعمل فى شهر العسل . وقد علق عمر على هذا الرأى بقوله : ما أشبه  
هذا الشعور بما ينتابنى عندما أفكر فى القضايا والقانون (١) .

ويصبح مصطفى فى موضع آخر قائلا : يجب أن نتخلى للعلم عن  
جميع الميادين عدا السيرك . ان الترفيه غاية جلييلة لمتعبى القرن العشرين ،  
وما نظن أنه الفن الحقيقى ليس الا الضوء القدام من نجم مات منذ ملايين  
السنين ، فعلينا أن نبليغ الرشد وأن نولى المهرجين ما يستحقونه من  
احترام . . ولنتنازل نهائيا عن **فرود الكبرياء** وعرش العلماء ولنقنع  
بالاسم **المحبوب والمال الوفير** (٢)

ويرى مصطفى سببا آخر للآزمة انها أزمة فنان يبحث عن شكل  
جديد بعد أن أعياء المضمون . . لأنه كلما عثر على موضوع وجده مبتذلا  
من كثرة الاستعمال (٣) .

ولهذا فمصطفى لا يرى أن أزمته تخصه وحده بل هي أزمة أعم لا  
تفسر تحوله فحسب بل تفسر كل ما فى الفن الحديث من لا معقول . ذلك  
لما استحوذ العلماء على الاعجاب بمعادلاتهم غير المفهومة نزع الفنانون  
الى سرقة الاعجاب باستحداث آثار شاذة مبهمه غريبة . وأنت اذ لم تستطع  
أن تستلقت أنظار الناس بالتفكير العميق الطويل فقد تستطيعه بأن تجرى  
فى ميدان الأوبرا عاريا (٤) .

فى مقابل هاتين الشخصيتين نجد شخصية عثمان خليل الذى تحمل  
عنهما عذاب السجن ، وظل سجنه يؤرق ضميرهما ، وخرج من سجنه  
أخيرا وهو ما يزال مؤمنا بمبادئه فى حل مشاكل العالم . وهكذا تقابل

(١) ص ٢٤ .

(٢) ص ٤٥ .

(٣ ، ٤) ص ١٦٤ .

رجل خارج من السجن الى الدنيا ورجل يتحضر للخروج من الدنيا الى عالم مجهول (١) واكتشف عثمان أن صديقيه تطورا الى الورا بينما تطور الوطن الى الامام (٢) . وعندما أفهمه مصطفى أن صديقهما عمر يبحث عن معنى لوجوده قال : عندما نعى مسئوليتنا حيال الملايين فأننا لا نجد معنى للبحث عن معنى ذواتنا . فتساءل عمر : ترى هل تموت الأسئلة اذا قامت دولة الملايين . وإجاب عثمان : العلماء يبحثون عن سر الحياة والموت بالمسلم لا بالمرض (٣) ، والانسان لن يبلغ أية حقيقة جديدة بهذا الاسم الا بالمقل والعلم والعمل (٤) . لكن مرض عمر كان أقوى منه فقال بتصميم : أن الألوان لأن أفعل ما لم أفعله في حياتي وهو ألا أفعل شيئا (٥) .

وهكذا يقول نجيب محفوظ أكثر من شيء في قصته الشحاذ ، لعله يناقش أزمة الفن في القرن العشرين ، ولعله يناقش أزمة المثقف خلال التطورات الاجتماعية ، ولعله يريد أن يقول اننا اقتربنا خطوة من روح الحضارة الأوروبية التي طبقت أحدث المذاهب والنظم ثم خلقت كثيرين من أمثال عمر ممن أتيح لهم من الفراغ أن يتساءلوا عن معنى حياتهم وأن يلغوه على الآخرين ، وهو ليس مجرد تساؤل فكري ، بل تساؤل حي معاش ، وإن كان وجه الاختلاف أن الانسان في الحضارة الأوروبية الغربية يعيش تساؤله الوجودي على حطام ايمانه بما طبقتته حضارته من نظم ومذاهب لم تحقق له ما كان يروجوه منها ، أما عمر فانه يعيش لا لأنه صدم في حلمه ، بل لأن حلمه - كما يرى - قد تحقق ، ففقد هدف كفاحه وبالتالي فقد معنى حياته فمضى يتسوله دون جدوى . بدايتان متناقضتان ونتيجة واحدة . وإن كان المؤلف أن تحقق الحلم ليس معناه فقدان معنى الحياة ، بل مزيد من الأحلام ومزيد من الرغبة في التطور الى ما هو أفضل ، الى ما لا نهاية له من المحاولات . لهذا فان موقف عمر يكاد يكون تعبيراً عن موقف بعض المثقفين الذين يحملون بنظام من النظم كفكرة فقط ، ولهذا فان تحقيقه يتم بدونهم ، وهذا بدوره يؤدي الى معاداتهم له كتطبيق ، وليست العزلة الا أحد مظاهر هذا المدء .

قال عثمان بأسف :

— لو لم تسارعوا الى الجحور لما فقدتم الميدان .

(١) ص ١٤٥

(٢) ص ١٦٠

(٣) ص ١٦١

(٤) ص ١٨٢

(٥) ص ١٦٨

فرد عليه عمر :

— لم تكن لنا قوة ولا اتباع في الشعب يعتد بهم ، ولو وقعت المعجزة  
على أيدينا لهبت قارات للقضاء علينا •

فيرد عليه عثمان :

— المؤسف أن المرضى لا يفكرون الا في المرض (١) •

وقد عالج نجيب محفوظ موضوعا مشابها في احدى قصصه القصيرة  
بمنوان **الخلاء** (٢) ، وهي قصة « معلم » عاش عشرين عاما في المنفى ،  
لا أمل له في الحياة الا للانتقام ممن سلبه عروسه ليلة زفافه ، أمره أن  
يطلقها فطلقها صاغرا فانحصر احساسه في التحفز الأليم ، لا حب ولا  
استقرار ولا بقاء على ثروة ، ضاع كل شيء في الاستعداد لليوم الرهيب ،  
وذابت زهرة عمره في أتون الحقد والألم • وبعد عشرين عاما زحف في  
موكب من أعوانه يقصد حبه القديم لينتقم من غريمه ، لكنه عندما وجد  
أن غريمه قد مات منذ خمس سنوات ، تمت قائلا : **ما المانع الفراغ •**  
لقد فاته الى الأبد أن يقف فوق **صنو غريمه** وأن يأمره بالطلاق ، لقد تحقق  
الهدف ولكن على غير يديه •

وهذا تشابه مع بطل الشحاذ قد يبدو سطحيا ، بل هو أقرب  
الى تشابه **المتناقضات** ، فهذا كان يريد أن يحقق حلمه وذاك كان يريد  
أن يحقق انتقاما ، ولكن ما يشتركان فيه — بالرغم من ذلك — واضح •

فعندما قالت زينب عروس المعلم المتصعبة منه منذ عشرين عاما : كل  
شيء مضي وانقضى ، رد عليها قائلا : **دفن معه الأمل •** وينتهي نجيب محفوظ  
قصته القصيرة بقوله : **وكان ثمة طريق للخلاء ، فمضى نحو الخلاء •**  
وما أشبه هذا بالخلاء العقلي الذي انتهى اليه مصير عمر •

ومنذ خمس سنوات ظهرت رواية المستحيل لمصطفى محمود ، ونحن  
نجد في بطلها فتحي ملامح قريبة الشبه من ملامح عمر بطل الشحاذ ،  
فنحن نسمعه يصبح صبيحة صبيحة نحسبها تصدر عن عمر حين يقول : **ها أنا**  
**ذا الآن زوج يتمتع بزوجة تحبه وطفل يعيشه وصحة وشباب ومال وجاه ،**

(١) ص ٥١ •

(٢) صحيفة الأهرام : القاهرة ، ١٨ يونيو ١٩٦٥ •

وما أنا ذا أتقلب على فراشي مؤرقا كشخص مريض تلمسه الحمى . ماذا أريد ؟ ماذا أريد (١) ؟

وفي موضع آخر يقول : ان عملي مثل زوجتي غريب عني لا أحبه أنا أملا به وقتي فقط ، ولكني أريد أن املأ نفسي . ان الفراغ هنا كبير . . داخل أشعر أنني عاطل تماما . . أشعر بالملل يقتلني (٢) . انه يريد أن يشعر بالولاء لأى شيء ولو لدماره (٣) . وكما حاول عمر أن يجد معنى حياته في بحثه عن النشوة مع مارجريت ثم ورده حاول فتحي أن يبحث عن نفسه في علاقته بغاطية ثم بنادية . ولكن لا يجب أن يخذعنا هذا التشابه الظاهري بين فتحي وعمر ، فالفرق دقيق بينهما دقة الشعرة . . ففتحي عاش منذ طفولته أسير الواجب والأصول والتقاليد ، حتى زوجته اختارها له والده ، وكما ورث هذا كله عن أبيه ورث عنه أيضا أرضه بالصعيد حتى انه كان يحس بأن أرضه هي التي تملكه وليس هو الذي يملكها (٤) . فمحاولة فتحي اذن هي التمرد على ما صاغه له المجتمع من قوالب ليؤكد وجوده الذي يختاره بنفسه بمطلق حريته . أما عمر فهو الذي حصل على زوجته بعد اصرار ومعرفة تحدى بها تقاليد المجتمع وانتصر . وهو الذي كون تروته عن طريق المحاماة - لنفسه بنفسه ، وهو الذي كان يحلم بالاشتراكية وتعرضت حياته بسبب ذلك للمتاعب يوما ما . فهو اذن لم يرث عن أبيه لا حبه ولا ثروته ولا مبادئه . بل تكاد تكون مكونات شخصيته كلها تحديا لما يسود المجتمع من تقاليد ونظم ، فهو يبدأ بداية مختلفة تماما عن بداية فتحي ، لهذا فان ملل فتحي بطل المستحيل رد فعل لقروء لم يختارها بعزيمته فهو اقرب الى أن يكون على المستوى النفسي ، أما ملل عمر فهو بالرغم من تحقيق ما اختاره بنفسه لنفسه فهو اقرب الى أن يكون على المستوى الفلسفي . ومن هنا أضل على تساؤله عن معنى الحياة معنى أعم ، فهو يلقيه على نفسه كما يلقيه على الآخرين ممن يقابلهم في حياته .

ومن ناحية أخرى فان شخصية عمر تتميز عن كسل ما سبقها من شخصيات - قد تبدو انها ماثلة لها في قصص نجيب محفوظ - بميزتين أساسيتين :

(١) مصطفى محمود : المستحيل ، دار للطباعة ، القاهرة ، ١٩٦٠ ، ص ٣٢ .

(٢) المرجع السابق ص ١١٨ .

(٣) المرجع السابق ص ١٢٥ .

(٤) المرجع السابق ص ١٢٣ .

أولهما : أن الشخصيات السابقة تبحث عن طريق وعن معنى لكي يتحقق حلمها ، فصاير بطل قصة الطريق مثلا يبحث عن أبيه لكي يحقق له الحرية والكرامة والسلام . أما شخصية عمر فان تساؤلها وبحثها عن معنى حياتها يبدأ بعد أن تحقق حلمها ، بل لأن حلمها قد تحقق .

ثانيهما : ويترتب على هذا أن البحث عن الطريق لدى الشخصيات السابقة ، وسيلة من وسائل الكفاح من أجل تحقيق الحلم . انه تساؤل ينطوى على ايمان بقضية يستحق من أجلها أن يعيش الانسان . أما عمر فانه يبدأ من حيث ينتهى الآخرون ، انه يبدأ بعد أن عثر صاير على أبيه . ان موقفه ود فعل للواقع المتحقق .

ويلاحظ هنا أن عمر قد حقق حلمه على مستويين : مستوى شخصي اذ بلغ أو بلغ غايات النجاح في عمله ، وأبلغ غايات النجاح في حبه منذ حلم حواجز التفرقة الدينية في مفارقه العاطفية المبكرة ، والى تحقيق هذا النجاح الشخصي يحاول صديقه مصطفى المياوى أن يعزو مرضه (١) ، ولا ننسى نجاحه في صداقته لمصطفى المياوى . وقد بدأت مظاهر مرضه بضجره من عمله وأسرته ، أما صداقته لمصطفى فكانت آخر ما انقطع في علاقته بعالم الآخرين . وفي هذا المستوى يمكن القول ان حلمه تحقق على يديه . أما المستوى الآخر فهو مستوى الرسالة الاجتماعية حيث يعترف أكثر من مرة أنها تحققت (٢) وان كان تحقق الحلم في هذا المستوى قد تم على غير يديه .

أما السمة المشتركة بين بعض شخصيات قصص نجيب محفوظ التي كتبت قبل مرحلة أولاد حارتنا ، وكثير من الشخصيات الرئيسية في قصصه التي كتبت بعد تلك المرحلة ، هو حيرتها وعدم ارتباطها بحلول عملية . أما الايمان بحل عملي والعمل على تحقيقه فأصبحت تضطلع به شخصيات ثانوية ، وبذلك يحتفظ البناء الفني بتوازنه الهندسى . ولهذا نجد في شخصية كمال أحد أبطال الفصول الأخيرة من الثلاثية بذور كثير مما نجده في شخصية عمر بطل الشحاذ بغض النظر عما كان عليه المجتمع في الثلاثية وما تطور اليه في الشحاذ . والحيرة معناه عدم التجاوب مع الواقع من ناحية ، وعدم وضوح الرؤيا لحل جديد من ناحية أخرى . ومن جهة أخرى نستطيع أن نلمح في عثمان خليل - أحد الشخصيات الثانوية

---

(١) الشحاذ ص ٦ .

(٢) المرجع السابق ص ١٥٢ ، ١٥٩ .

فى الشحاذ - امتدادا لشخصية احمى فى الثلاثية ، وهى شخصيات لديها ما تؤمن به وما تعمل على تحقيقه وما تلقاه فى سبيل ذلك من عقبات .

وكانما نجيب محفوظ يريد أن يقول لنا ان من حلت عليه لعنة الخيرة والتساؤل اولى بالاهتمام الفنى بعق علبه ومعاناته . أما من حلت عليه نعمة الايمان فليس الا اطاراً تبرز من خلاله صورة زميله ، وتكفيها بطولة أمثاله فى حياتهم العملية ، انهم أشبه بنهايات القصص التى يعيش عندها أبطالها فى تبات ونبات . فمن حلت عليهم نعمة الايمان يعيشون فى تبات ونبات روحى ، وان لا قوا المشاق العملية فى سبيل تحقيق قضيتهم . ولهذا فهم - فنياً - نهايات قصص ، أما المذبون بلعنة الشك والتساؤل فهم لب العمل الفنى وموضوعه .





## الفصل الخامس



• **وقفات**



## معنى الزمن فى أدبه الروائى

### د . نهاد صليحة

فى مقدمته لمجموعة من مسرحياته ، نشرت فى الثلاثينات ، كتب المؤلف الاشتراكي الألماني ارنست تولر يقول :

« هناك ضرب من الألم يستطيع الإنسان أن يقهره ، فهو ألم لا يحتمه الزوجود ، بل ينسج من تمتت البشرية والنظم الاجتماعية الظالمة ، لكن تبقى بقية من معاناة فردية محتومة ليس لها دواء وليس منها مهرب تفرضيها حقيقة الموت . ان هذه المعاناة تملأ الحياة بعدما المأساوى ، أو قل هى المحيط المأساوى الذى تسبح فيه الحياة » .

وفى عام ١٩٧٧ عبر نجيب محفوظ فى كتابه « أتخلى اليكم » عن موقف فكرى وفلسفى مماثل ، فى كلمات تكاد تردد كلمات تولر حين وصف الحياة بانها مأساة مركبة تجمع بين آلام اجتماعية جماعية من صنع الإنسان علينا أن نتصدى لملاجها بالعلم والعمل الثورى ، وآلام وجودية محتومة تنبع من صراع الإنسان مع الزمن وهزيمته امام الموت .

ويبطن هذا الموقف بطرفيه أعمال نجيب محفوظ فى مجموعها ، أو قل ان ابداعه الفنى فى شتى مراحله ما هو الا تجسيد لهذا الموقف ، يتراوح فى الحاجة على هذا الطرف أو ذاك من مرحلة الى أخرى ، لكنه يتشكل دوماً فى إطار موضوعه الرئيسى وهو الزمن .

ان الزمن فى أعمال نجيب محفوظ يتجلى دائماً فى صورة مزدوجة

متناقضة كعدو وحليف للانسان في آن واحد . فالزمن هو سماء احلام البشرية ، وافق مستقبلها ، ومحيط فعلها الاجتماعي والسياسي ، لكنه أيضا ذاك البحر العاتى المدلهم الذى يحيط بكل منا في جزيرته الوجودية المنزلة ، ولا يلبث أن يتلطنا بعد أن تتآكل شواطئنا تحت وطأة لججه المتلاطمة . وعلى تنوع انتاجه وراثته الفنى يندر أن يخلو عمل لنجيب محفوظ من هذا الطرح الفنى المزدوج لمعنى الزمن الذى يضاف على واقعته الدقيقة المفصلة بعدا فلسفيا وانسانيا شاملا يرتفع بها الى مستوى الرمز ، وهو ما يحدث فى الثلاثية مثلا ، كما يشبع أعماله الرمزية مهما شفت وتجردت ، مثل « حضرة المحترم » و « اولاد حارتنا » و « ثرثرة فوق النيل » أو غيرها ، بكثافة مكانية تصلها دوما بواقع الحياة والانسان .

وتتحكم هذه الصورة المزدوجة لمعنى الزمن ، اذ تتحرك من محور الى آخر ، فى تكنيك الرواية عند نجيب محفوظ ، ففي الأعمال التى تبرز فيها صورة الزمن كعدو للانسان ، وقوة عاتية تهدده ، يصف المكان الواقعي ، ويتحول الى غلالة رمزية ، أو مجموعة من الانكساعات الضوئية والظلال على النهج التأثري فى فن التصوير ويتحول السرد بدرجة ملحوظة عن الصنف الخارجى والتقرير الموضوعى الى صيغة حميمية هى صيغة حديث النفس التى يستتر فيها ضمير المتكلم وراء ضمير القائب ، Tree Indirect Speech ، ويقل الحوار الذى يعبر عن التفاعل الاجتماعى بصورة ملحوظة ، كما يبهت عنصر التسلسل الزمنى الواقعي للأحداث ، وذلك على عكس الأعمال التى تبرز فيها صورة الزمن كحليف لحلم البشرية ومحيط للفعل . . . ففي تلك الأعمال ، التى يطلق عليها عادة صفة الواقعية ، يتجسد الزمن فى احياء القاهرة الشمسية ، ويحضر فيها حضور الروح فى الجسد ، فتتصهر الأنا الفردية فى حياة المكان الجماعية .

واذا كان نجيب محفوظ قد بدأ رحلته الإبداعية بالرحيل فى الزمن الواقعي الى التاريخ الفرعوني ليصل حاضر الفعل البشرى الثورى بماضيه فى محيط زمنى ووجداني واحد متصل ، فانه فى مرحلته الفنية الأخيرة ، مرحلة « ليالى ألف ليلة » وملحمة « الحرافيش » يرحل فى الزمن مرة أخرى ، لكنه ليس الزمن التاريخي الذى يفنى فيه الانسان ، بل زمن الذاكرة الجماعية التى من شأنها وحدها أن تقهر الموت ، ففي هذا الزمن الأسطوري الوجداني الشعبي لا تمى الروح أبدا .

## نجيب محفوظ تراثا

د • عبد المنعم تليمة

صار الابداع الروائي لنجيب محفوظ - أطال الله عمره ونفع البشرية بموهبته الفريدة - تراثا • ولم يصر هذا الابداع تراثا لفوز صاحبه بجائزة نوبل العالمية ، بل ان صاحبه قد فاز بالجائزة الرفيعة لما صرّاحه ابداعه تراثا • ومن شأن هذه الحقيقة أن الابداع اذا ما استقر تراثا ، أن يزلزل تراث النوع الأدبي الذي ينتسب له ، تراث أمته الأدبي ، وربما التراث الأدبي العالمي أيضا • وتستغرق هذه الزلزلة مسائل ومشكلات جمة ، تتصل بالأحكام والقيم الجمالية والنظريات والمدارس الأدبية والنقدية والتقاليد الفنية ومراحل التاريخ الأدبي ، أي أنها تتصل بكافة مجالات الدرس الأدبي والجمالي ، النقد الأدبي وعلم الجمال وتاريخ الأدب والدرس الأدبي المقارن • وسنعالج هنا ما يثيره تراث نجيب محفوظ الروائي من هذه المسائل والمشكلات بالصورة العامة التي تسمح بها حدود هذا المقام •

ولكن لابد قبل أي شيء آخر من توقف وجيز نراه ضروريا • ذلك أن فوز محفوظ بالجائزة قد فتح سبيلين ، أولهما بداية اتخاذ الأدب العربي الحديث مكانه بين الآداب العالمية الراحنة ، ويتأسس على هذا الأمر الأول - ضرورة - أمر ثان وهو بداية مشاركة الابداع النقدي العربي في الجهود النقدية العالمية المعاصرة • ويرتبط الأمران جميعا ارتباطا حثيما بالمسألة المثارة أبدا ، والتي اتسعت انارتها بمناسبة الفوز بالجائزة ، مسألة المحلية والعالمية •

ويدهي - فيما يتصل بالأمر الأول - أن الجائزة لم تخلق صفة عالمية للأدب العربي إنما هي إقرار بحقيقة كائنة • ومعلوم أن للابداع الثقافي الذي يعتد به - في أية صورة أو صيغة من الصور والصيغ الثقافية : فنية ، أدبية ، فكرية ، علمية ، فلسفية ... الخ - طوابعه

الكويت : مجلة البيان ، ديسمبر سنة ١٩٨١ •

الطبقية وطوبى به القومية وطوبى له الانسانية . ذلك أن كل طبقة تبعد ثقافتها الصانعة لرؤاها ومثلها ونماذج سلوكها وأعرافها ، المعبرة عن مصالحها ونظرتها الى الكون والحياة . . . الخ . وهى - كل طبقة - تشارك بابداعها فى ثقافة أمتها . فالثقافة القومية هى ثمرة ابداع كافة طبقات الأمة فى كل مراحل تطورها التاريخي الاجتماعي . وتشارك الأمة ، بالرفيع من ابداعها الثقافي ، فى الثقافة العالمية الانسانية . من ها هنا كانت ( العالمية ) - فى الابداع الفنى - مؤسسة على المحلية وبأدنة منها . ان الابداع الفنى ادراك جمالى لواقع محدد ، بما ينتظمه هذا الواقع من حقائق التكوين الاجتماعي التاريخي ، والأعمال الفنية تشكيلات جمالية لمواقف من هذا الواقع ، تكشف جواهره وعلاقاته ، لتعديله وتثويره وتضييره . من ها هنا تكون الطوبى الطبقية والقومية هى الأساس المكين لكل ابداع فنى . بيد أن الاقتدار الجمالى - لدى أئمة الفنانين وكبارهم - يوغل فى هذه الطوابى أيا يغفل حتى يثمر منها ، بالتجريد والتعميم الجمالين ، وطابع انسانية عامة وباقية . وتفسر هذه الطوابى الأخيرة بقاء الخوالات الفنية آلاف السنين . لذا جاء قولنا بأن الجائزة أقرت بحقيقة كائنة ولم توجد ، حقيقة أن الأدب العربي اليوم - فى نماذجه الرفيعة - أدب عالمي ، بعبارة بادية ذى بده عن ( خصوصية ) عربية محلية عبارة مقتدرة جماليا حتى حملت طوابى انسانية عامة . فحدث الجائزة معناه أن الأدب العربي الراحل ينسلك فى الآداب العالمية لأنه أدب عالمي فعلا ، وهو عالمي لأنه صدق فى محليته أولا ، واقتدر جمالها - فى أعمال المبدعين من المبدعين العرب - حتى كشف فيما هو محلى ما هو انساني عام . وقريب من هذا المعنى ما يحدث عندما تعترف المنظمات العالمية باستقلال دولة تحررت أو نشأت حديثا ، فهذا الاعتراف لا يعنى أن هذه المنظمات العالمية قد أنشأت هذه الدولة أو حررتها أو حققت لها استقلالها تحقيقا ، وإنما معناه الاعتراف بأن الدولة المقصودة قد حررت نفسها ، فصارت بهذا التحرير واحدة من الدول ذات السيادة ، من ذات الفعالية فى السياسة ( العالمية ) . فالاعتراف هنا هو اقرار بهذا الحال .

ويغضى هذا الأمر الأول الى بعيد من جهة الأدب العربي وتاريخه . ذلك أن الدوائر العلمية ومراكز البحث وهيئات ومعاهد العلم ومؤسساته والجامعات فى العالم تعرف الأدب العربي القديم وأطرافا من الأدب العربي الحديث . لكن المثقف العادى فى المجتمعات الحديثة - بحسب ما تقدمه اليه الحياة الثقافية العامة فى بلاده ، ودور النشر وأدوات الاتصال والتوصيل - لا يكاد يعرف من الأدب العربي - والتراث الثقافي العربي الاسلامي عامة - أبعد من ( القرآن الكريم ) و ( مقسمة بن خلدون ) و ( ألف ليلة وليلة ) . أما ليوم فتبدا مرحلة من تاريخ الأدب العربي فى



الصور الحديثة : تشهد هذه المرحلة حضور الأدب العربي - بكل تاريخه القديم والوسيط والحديث والمعاصر - على خريطة الأدب العالمي التي شاركت في بداعه أمم البشرية وشعوبها . وتشهد هذه المرحلة تعرفا عريضا على الأدب العربي الحديث باعتباره ورثا لأدب عظيم من جهة وقادرا على المشاركة في الإبداع الأدبي العالمي الجديد الحالي والآتي . ولا بد أن يكون من ملامح هذه المرحلة - من الآن وإلى آخر الزمان ، أن كان ثمة آخر للزمان - أن تنهض الدوائر العلمية بدرس الأدب العربي منذ بواكيره الأولى ، والتعرف على محتوياته الفكرية ولالاته التاريخية والاجتماعية وتشكيلاته الجمالية ، والتاريخ له في كل مراحل القديمة والوسيطية والحديثة . ومن ملامحها أن تسعى دور النشر :لعالمة الكبرى وأجهزة التوصيل والاتصال الى معرفة هذا الأدب العربي والتعرف على نماذجها الرفيعة ولتعريف بها بنشرها وإذاعتها وأدائها . ومن ملامحها أن يستد المثقفون في أركان العالم الأربعة بالأدب العربي ، فيضمون خوالده في برامج تثقيفهم الذاتي وخطط مطالعاتهم وقراءاتهم العامة .

وذكرنا - في فقرة سبقت - أن اتخاذ الأدب العربي لموضعه على خريطة الآداب العالمية يتأسس عليه وينهض به - ضرورة - أمران هو بديء مشاركة النقد العربي والفكر الأدبي العربي في الجهود النقدية العالمية . وبديهي هنا أيضا أن درس الأدب العربي وإجادة تقديره الى العالم ، إنما هي وظيفة النقد العربي والفكر الأدبي :للعربي اليوم . وأداء هذه الوظيفة هو في جوهره الذي يجعل الإبداع النقدي :للعربي ينسلك في دائرة النقد العالمي . ونميز في هذا الصدد بين مسألتين ، الأولى لنظر الفلسفي والبحث العلمي في ماهية الفن ومهمته وخصائص أدواته والموازنة بين أدوات الفنون المختلفة من حيث طاقاتها وإمكاناتها . والمشاركة العربية في هذا السبيل مرهونة بنهوض عربي شامل . ولن تكون هذه المشاركة في اتجاه إقامة ( علم جمال عربي ) أو ( نظرية نقدية عربية ) أو ( منهج نقدي عربي) وإنما تكون في اتجاه الاقتدار العلمي والفكري الذي يتمكن به العلماء والمفكرون وللقاد العرب - اليوم وفي المستقبل - من المشاركة بجهدهم علمي مرهوق في الجهود العالمية الرامية الى تأسيس علم منضبط لدرس الفن . فلا محل إذن للسؤال عن غياب نظرية نقدية عربية أو منهج نقدي عربي ، ولا محل كذلك للسعي في طلبهما . قد كان ذلك في العصور القديمة وإلى حد ما في العصور الوسيطة ، عندما كانت هناك دوائر حضارية متميزة : الحضارة الفرعونية ، الحضارة الأوروبية القديمة الكلاسيكية اليونانية واللاتينية ، الحضارة العربية الإسلامية ، الحضارة الهندية الصينية ... الخ . وفي تلك الدوائر الحضارية المتميزة كان يمكن وجود

نظريات وفلسفات ومناهج متمايزة . أما الحضارة الحديثة ، فهي حضارة واحدة . فلو خطت الهند أو الصين أو اليابان أو مصر خطوات في طريق التحديث فهذا معناه اقترباها من مشاركة العالم الحديث في بناء هذه الحضارة الواحدة ، مع الاحتفاظ بخصائص قومية لا تؤدي بها الى (التمايز) التي تبرز فيه فلسفات ونظريات ومناهج مخصوصة . نريد أن نقول انه ليس في الحضارة الحديثة والمعاصرة مكان ولا امكان لقيام فلسفة جمالية يمكن نسبتها الى بلد واحد أو الى مجموعة اقليمية محددة ، مجموعة عربية اسلامية ، مجموعة هندية صينية ، مجموعة اوروبية أمريكية . وفي عالم اليوم فلسفات ونظريات ومناهج ذات طابع عالمي ، ولا يمكن رد هذه الفلسفات والنظريات والمناهج الى مكان أو الى بلد أو الى مجموعة اقليمية انما يمكن ردها الى الخططين لعظميين : المثالية والمادية . وتأسيسا على ذلك فانه يمكن القول بوجود نظرية جمالية واضحة عند اليونانيين القدماء ولكن القول لا يستقيم في عصرنا اذا قلنا بوجود نظرية جمالية فرنسية أو ألمانية أو هندية أو عربية . فهل معنى ذلك أنه لا يمكن لحضارة قديمة أو وسيطة كالهندية الصينية أو العربية الاسلامية أن يكون لها تمايز اليوم في مجالات التفكير والتعبير والأبنية الثقافية عامة ؟ لا نقول بهذا القول انما الذي نقول به هنا أن هذه الحضارات العريقة تنهض وتواصل مبادرتها التاريخية في العصر الراهن بمقدار ( مشاركتها ) في صياغة حضارة هذا العصر . ولا تكون هذه المشاركة في صورة ( نظرية ) أو ( فلسفة متميزة ) وانما في صورة ( جهد ) مرموق مؤسس على موروثاتها المحلية والوطنية والقومية . . ولذلك جاء قولنا ان النقد العربي اليوم لا يسعى الى صياغة نظرية نقدية عربية ولا الى تحديد منهاج نقدي عربي ، وانما يسعى الى المشاركة في الجهود العلمية للنقدية الراهنة التي يشارك فيها دارسون ونقاد ومفكرون من جميع البلدان والثقافات . ولا يمكن للمشاركة العربية أن تتم الا بقيامها على حقائق التاريخ الابداعي العربي ذاته . وللبلاغيين واللفويين والنقاد العرب الأقدمين نظرات وأنظار أصيلة وعميقة في لغة الفن الأدبي، ويمكن للعلماء العرب المعاصرين أن يتوفروا على تلك الموروثات بالدرس العلمي المصري لينتهوا الى انضاج جهد عربي عصري علمي في مجال درس لغة الفن الأدبي، ويمكن كذلك لهؤلاء العرب المعاصرين من مفكرين ونقاد أن يتوسعوا ليستغرق درسهم التقاليد الفنية العربية وطرائق الحكى والسرد والقص وتوالد النصوص . . الخ . وهنا يكون تمييز العلماء العرب المعاصرين وتكون مشاركتهم عند تعميم نتائجهم على غير العربية من لغات . لذا فلا مجال للسؤال : متى يتم جهد عربي متميز - مؤسس على حقائق اللغة العربية والابداع العربي - يشارك في اقامة جمالية يسمى علماء من أركان العالم الأربعة الى تأسيسها . وهكذا تنتهي من هذين

الأميرين جميعاً إلى أن الاقتدار - العلمي والفني - في الإبداع المحلي هو السبيل إلى العالمية ، في الأدب العربي والنقد العربي على سواء .

وهكذا يثير تراث نجيب محفوظ الروائي الدقائق النظرية والجمالية السالفة ، لكنه يثير كذلك دقائق أخرى ومسائل ومشكلات لصيقة بذاته ، أي بدوره - مادام قد صار تراثاً - في نشوء نوعه الروائي في الأدب الحديث وفي تطور هذا النوع حتى بلغ هذا المستوى الناضج العالمي . ولقد صدرنا كلامنا بأن هذا المبحث يتصل في إجراءاته وأحكامه وتقويماته ونتائجه بكل علوم الدرس الأدبي ، من النقد إلى علم الجمال وعلم الاجتماع الأدبي والتاريخ الأدبي والدرس المقارن . ولكننا نلم أطراف الأمر في ثلاث مسائل عامة . تتصل الأولى بموقع تراث نجيب محفوظ الروائي ودوره في نشوء الرواية العربية وتطورها ، وتتصل الثانية بمحاولة أولية لتقويم منجز هذا التراث المحفوظي من الجهة البنائية التشكيلية ، وتتصل الثالثة بدلالة تشكيلاته الروائية على موقف من الواقع والعالم .

ومعلوم أن الرواية نوع أدبي جديد في كافة الآداب العالمية ، إذ لا ترجع بأكبرها الأولى إلى أبعد من العقود الأولى من القرن الثامن عشر الميلادي . وتمنحنا هذه الحقيقة نتيجتين ، الأولى أن التقاليد الفنية والبنائية والتشكيلية لهذا النوع :لأدبي لا تزال في طور التكوين ، والثانية أن الروائي الذي ينتسب إلى غير الدائرة الحضارية الغربية يستطيع - حسب موهبته واقتداره الجمالي وموروثاته المحلية - أن ينهض بدور في تأصيل التقاليد الفنية للرواية وفي إثراء أبنيتها وتشكيلاتها . لكن جيلاً سبق من الدارسين العرب عالج هذا الأمر معالجة لا يرضاها الدرس الراهن ، فقد راح فريق من ذلك الجيل يرى الرواية العربية مستجلبة استجلاباً من الآداب الغربية الحديثة . هذا الرأي ليس بشيء لأن العلم الراهن يرفض أن تكون الظواهر الفنية الكبرى ، ومنها الأنواع الأدبية ، مستجلبة أو محتذاة أو منقولة . وحاول العلماء وضع قوانين لنشوء النوع الأدبي وتطوره ونقراضه أو اندماجه في نوع أدبي جديد . ولا يسمح المقام بعرض هذه القوانين ها هنا ، فلها مظانها في المصادر والدوائر العلمية ، إنما حسبنا في مقامنا هذا أن نشير إلى النتائج العامة لهذه القوانين : ينشأ النوع الأدبي في مرحلة من مراحل تطور مجتمع ما استجابة لحاجات روحية وفكرية وجمالية واجتماعية جديدة في هذا المجتمع . والجديد الجذري في حياة المجتمع - حسب نوااميس تطور المجتمعات - يعكس المثل الأعلى لمرحلة كاملة من حياة هذا المجتمع ، أي يعكس حقائق مرحلة استراتيجية تاريخية بأسرها ، كالانتقال من مرحلة العلاقات العبودية إلى مرحلة العلاقات الإقطاعية ... الخ . من ها هنا النوع الأدبي لا ينشأ

ثمرة لمبقرية مبدع فرد ولا ثمرة لا تفاق مجموعة من الأحاد المبدعين ،  
وانما ينشأ استجابة جمالية تعكس حاجات جديدة جذرية لمرحلة اجتماعية  
تاريخية كاملة من حياة المجتمع .

وقد استقر لدى العلماء والدارسين ومؤرخي الأدب اليوم أن الرواية  
نشأت في العصور الحديثة في المجتمعات التي انتقلت من العلاقات  
الاقطاعية الى العلاقات الرأسمالية . أي أن الرواية قد نشأت بنشوء الطبقة  
الوسطى التي حققت اجتماعيا وتاريخيا هذه الانتقالية ، وبذا تكون الرواية  
هي النوع الأدبي العاكس جماليا لحقائق الطبقة الوسطى وفلسفتها ونظرتها  
الى الحياة وقيمها وأنماط سلوكها ومجمل حركتها في المجتمع والتاريخ .  
وصارت هذه النتيجة مبدأ أساسيا يعتمد عليه العلماء والدارسون ومؤرخو الأدب  
في صياغتهم للقانون المفسر لنشوء الرواية . فالرواية تنشأ وتتطور في  
مجتمع من المجتمعات ، عندما يشهد هذا المجتمع مرحلة تاريخية جديدة ،  
عمادها طبقة وسطى تقوض المجتمع التقليدي ، وتؤسس المجتمع الحديث ،  
وتقود هذا المجتمع الحديث حسب رؤاها وفلسفتها ومصلحتها . ولقد  
استطاع لوسيان جولمان - فيما يشبه القانون العلمي الصارم - أن  
يؤازر بين تطور البطل الروائي والانتقالات الأساسية في حياة الطبقات  
الوسطى الغربية وهي تؤسس مجتمعاتها الرأسمالية الراهنة .

وثمة جهود عربية علمية تؤرخ للرواية في تاريخنا العربي الحديث .  
وتؤكد هذه الجهود الحقائق السالفة . فلقد ارتبطت الرواية العربية في  
نشوئها بنشوء الطبقات الوسطى في المراكز الحضارية العربية التي سبقت  
الى النهوض الحديث في مصر والشام خاصة . ومن طبائع الأشياء أن يتأثر  
اللاحق وهو الروائي العربي الذي بدأ عمله في القرن التاسع عشر بالسابق  
وهو الروائي الغربي الذي بدأ عمله في القرن السابع عشر ، خاصة اذا  
كان هذا السابق قد جاء غازيا متفوقا يحمل نموذجا ( حديثا ) مبهرا .  
بيد أن التأثير غير الاستجلاب والنقل ، فلقد وضع فيما سلف أن الأنواع  
الأدبية لا تنقل من مجتمع الى آخر ، انما تنشأ استجابة لحقائق اجتماعية  
تاريخية كبرى في حياة المجتمع الذي أبدعها . وفي هذا الصدد لاحظ  
الدارسون والنقاد العرب - وهم يؤرخون للرواية العربية ويعالجون  
نماذجها نقديا - أن المحاولات الروائية العربية المبكرة في النصف الثاني  
من القرن الماضي وفجر هذا القرن العشرين قد تبدى فيها عاملان قويان .  
أولهما الموروثات العربية ، فصحي كالمقامة ، وعامية كالفصحى الشعبي  
والحواديت ، والمثلون والروى من الملاحم والسير . وثانيهما الأعمال  
الروائية المشهورة في الآداب الغربية الحديثة . ويمكن للرصد أن يقع  
على هذين العاملين في تلك المحاولات الروائية المبكرة - مثل ( علم الدين )

لعلى مبارك و ( حديث موسى بن عمام ) لابراهيم المويلحي و ( ليالى سطيج ) لحافظ ابراهيم . وغيرها . واذا كان هؤلاء الدارسون والنقاد العرب قد لاحظوا أن أثر النماذج الروائية الغربية قد غلب في مرحلة من مراحل تطور الرواية العربية ، الا أنهم قد لاحظوا أيضا أن موروثات الحكى والقص والسرد المحلية والقومية قد أخذت في المقدين الأخيرين تسطح في ابداع بعض الروائيين العرب المعاصرين . والشأن في هذا كله إنما يرتد الى حقائق النهوض العربى في التاريخ الحديث والمعاصر . فلا ريب أن الحلقة الراحنة من هذا النهوض توغل أكثر فأكثر في تأسيس الابداعات - روائية وغير روائية - على الحى المتواصل من الموروثات الفنية وطنية وقومية عامية وفصحى ، مدونة ومروية .

ومادامت الرواية نوعا أدبيا حديثا في كل الآداب العالمية ، ومادامت لا تزال - لحدانها - تؤسس لنفسها تقاليد وتشكيلات جمالية ، فان لدى الروائى العربى فرصة مشاركة الروائيين فى العالم كله ، فى تأصيل هذا النوع الادبى . ولن تكون مشاركة الروائى العربى ذات بéal . الا أن تأسست على تراث الأمة ، وبين يدى الروائى العربى كنوز ثروة من خوالد الموروثات الحية . ولقد استقر لدى الدارسين أن تراث نجيب محفوظ الروائى هو أبرز جهد ابداعى عربى فى هذا الصدد ، تأصيل الرواية نوعا أدبيا أساسيا فى الأدب العربى ، واثراء التقاليد الفنية للرواية العالمية . ونمضى فى بيان هذا فى الفترة التالية .

وتتصل المسألة الثانية بالتشكيل . ولقد شهد تاريخ البناء الروائى - وكله فى العصر الحديث فى القرنين الماضى والحالى - حركتين تشكيليتين كبيرتين : كانت الأولى تعتمد على ماسماه منظورها من النقد ودارسى الادب ( حبكة ) . فكان الروائى يروى ( قصة ) يتوخى أن تمثل الواقع وتحاكيه . وكان يصوغ أفعالا يتميز كل منها وحده بخصيصة تفرده ، ثم يرتبط بشئره بروابط وجوامع مشتركة منطقية واضحة ومفهومة ، مسببة ومعللة . وكان يصوغ بطلا معقد الملامح يحاكي نمطا مألوفاً فى واقع الناس وحياتهم العادية . وبديهى أن يحكم كل ذلك مبدأ قيمي مسبق ثابت . أما الحركة التشكيلية الكبرى الثانية فى تاريخ البناء الروائى فعماها نبذ المحاكاة المراقية وتعميق المسافة بين النص الروائى والواقع المدرك الظاهر بحيث يصير النص موازاة رمزية لهذه الواقع وليس تمثيلا له . ومن هذا الأصل تقوى المبدأ القيمي المسبق الثابت ، كما تقوضت السمات المحددة للشخصية الروائية والبطل الروائى . فقد راح البطل الروائى يفتش عن المبادئ القيمية الحاكمة بتجربته هو وليس عن طريق أردية خارجية من القيم الجاهزة ، ثم راح يكتسب ملامحه وصفاته خلال صراعه وعيشه مع

الآخرين وليس من خلال ملامح وصفات ثابتة مستقرة حددت سلفا .  
وتأسس على هذه ( التشكيلية ) اصطناع بالغ الفن لطبقات اللغة  
وامكاناتها في الرخافة والكثافة والغزارة والفني والشاعرية ، واصطناع  
نرى للخيال الخالق . ولا ريب في أن كل ذلك قد جعل العمل الروائي -  
في هذه الحركة التشكيلية الثانية - يمنحنا تنوعا هائلا من الامكانات  
والزوايا والاحتمالات في ادراك الواقع والعالم . ويمكن أن يكون التشكيل  
الجمالي للزمان والمكان مبدءا مرتضى في التمييز بين الحركتين . ذلك أن  
الزمان في الحركة الأولى يمكن أن يتصل من ماضى الى حاضر الى مستقبل .  
ويمكن أن يرتد من حاضر الى ماضى ، ويمكن أن يتراوح بين الامتداد  
والارتداد ، بيد أنه في كل الأحوال ينتظم الأفعال والأحداث لتماثل العالم  
الخارجي . أما الزمان في الحركة الثانية فاداة للخيال الروائي ، يصطنعه  
الخيال وشرائح وومضات لا تأسر الفعل والحادث ولا تعطل الذات -  
الشخصية الروائية - عن تحركها لكشف الواقع . كذلك فإن جماليات  
المكان في الحركة الأولى كان عمادها ( الوصف ) الذي يتوخى ماثلة الواقع  
المنظور ومحاكاته ، ولهذا كان للمكان الروائي استقلاله ، أما جماليات  
المكان في الحركة الثانية فعمادها الحركة النفسية والوجدانية والفكرية  
للشخصية الروائية ولذا فإن المكان الروائي هنا كائن حي داخل المجال  
الروحي وال عاطفي للبطل الروائي . ومن أسف أن تحديد المنجز الجمالي  
التشكيلي لتراث نجيب محفوظ الروائي يسوده قدر كبير من الفوضى  
الفكرية . فثمة فريق من الناقدين يقسم هذا التراث الى ثلاث مراحل ،  
تاريخية رومانسية وواقعية نقدية وفلسفية رمزية . ومن نافل القول أن  
ينص على أن هذا التوصيف لا يمت الى التحديد التشكيلي الجمالي بصفة .  
وثمة فريق ثان من الناقدين يضع هذا التراث كله في مجال الحركة  
التشكيلية الروائية الأولى التي وقفنا عندها فيما سبق . وليس هذا  
بصحيح . وما نراه هو أن تراث نجيب محفوظ الروائي قد بنى في خمسين  
سنة ، وأن جماليات الحركة الأولى قد غلبت على هذا التراث في العشرين  
سنة الأولى من بناء هذا التراث ، أي من سنة ١٩٣٩ الى سنة ١٩٥٩ عندما  
أخرج رواية ( أولاد حارتنا ) ، أما بعد هذه الرواية فقد تبدت بوضوح  
جماليات الحركة التشكيلية الثانية . لهذا كان قولنا الذي سلف ، وهو  
أن ابداع نجيب محفوظ قد شارك في تأسيس بناء الرواية العالمية وفي  
اثراء تقاليدها وجمالياتها .

وبعد التاصيل والتشكيل يأتي التوصليل . ومبحث التوصليل من  
أدق المفهومات النظرية والجمالية وأكثر تعقيدا وصعوبة لسكنا نفق هنا  
- حسب المقام - عندما يعيننا على معالجة ما نحن بصددده . فلفظة

( تشكيل ) تدل بذاتها على عملية يقوم بها الفنان ، وهو عندهما يوضح آخر لبنة فيها نرى موقفه من عالمه قد سطع بالتحديد والوضوح . فالعمل الفني تشكيل جمالي لموقف . وأعمال الفنان الواحد هي جملة من التشكيلات لجملة من المواقف . ومادامت أعمال الفنان الواحد تعد في منتهى أمرها ( عملا ) واحدا فإنها في ذات الوقت تشكيل لموقف واحد . من هنا نستطيع الحديث عن طرائق تشكيل - أسلوب - محددة لفنان محدد مهما تعدد أعماله ، ونستطيع من ثمة أن نحدد - من حقائق التشكيل ذاتها - موقف هذا الفنان من موقفه وعالمه . والموقف مفهوم مركب ينظم عناصر ذاتية ذات طابع روحية فكرية وانفعالية وجدانية نفسية ، وعناصر موضوعية ذات طابع طبقية اجتماعية تاريخية وإنسانية .

وموقف نجيب محفوظ ثمر بالدلالات الفنية التي تضع مادة فريدة بين أيدي أصحاب الدراسات الانثروبولوجية والاجتماعية والفلسفية والنفسية وغيرها من حقول البحث . وحسبنا هنا أمران في هذا الموقف . يتصل الأول بالوعي الكوني والانساني ، وفيه نرى ملمحا من حتمية آلية تكاد تكون عمياء ، وملمحا موزيا من شك في طبيعة الانسان يكاد يصل الى يأس من خيره ومستقبله . فالانسان - حسب هذين الملمحين - شير بجبلته ، فاسد بفطرته ، نزاع الى التهديم ، محدود القدرات ، مسير بقوى خفية جبارة الى مأساة مقدرة محتومة . ولكن يوارى هذه القتامة في تراث محفوظ روح ساخر لاعب مداعب هازيء مسنود بنفوس كبار منازل - وبارادات صلبة مقاومة ، ويوارى أيضا نظرة غلبة مؤمنة بالتقدم الانساني وان يكن باثمان باهظة من المآسى والمظالم والحروب والعداء والدماء ، وكذلك يوارى أن هذا الايمان بالتقدم يفلقه في كل حين رجاء ( شاعري ) بالخير : « . . . اقتنعت في النهاية بأنه لا نجاة للجنس البشري الا بالقضاء على قوى الاستغلال التي تستخدم أسمى ما وصل اليه فكر الانسان في استعباد الانسان وخلق صراعات مفتعلة سخيفة تستنفد خير ما فيه من إمكانيات رائدة . وذلك كخطوة أولى لجمع العالم في وحدة بشرية تستهدف خيرها معتمدة على الحكمة والعلم ، فتعيد تربية الانسان باعتباره مواطنا في كون واحد ونهية لجسمه السلامة ولقواء الخلاقة الانطلاق ليحقق ذاته ويبدع قيمه ويمضي بكل شجاعة نحو قلب الحقيقة الكامنة في ذلك الكون الباهر . . » ، المرايا ص ٥٨ . ويتصل الأمر الثاني بالواقع الاجتماعي التاريخي المصري والعربي عامة . وهنا باب واسع لأن تراث نجيب محفوظ في أغلبه انعكاس لجواهر هذا الواقع وحقائقه . ونسعد الأمر لسعته وخطره وتركيبه لأصحاب الحقول المعرفية التي أشرنا إليها . انما نستل

فحسب ما يسمى اصطلاحاً ( الموقف الاستراتيجي ) • ويفصح هذا الموقف عن ثلاثة أعمدة لا ينهض بغيرها الوجود المصري والعربي في التاريخ الحديث : الاستقلال الوطني والديمقراطية والتقدم الاجتماعي • وتنتظم هذه الأعمدة أموراً جمة ، الاقتصاد الوطني الحديث المستقل والتعليم العصري وتحرير المرأة والعقلانية والثقافة الجادة • وهنا براح عريض لتصورات متقدمة للدين والعلم والفن والفلسفة ••• الخ • والحريات السياسية هي أكثر الأمور دورانا في تراث نجيب محفوظ ، لأنها أداة لانجاز الأمور والأعمدة السالفة كما أنها أداة للمحافظة عليها • يؤمن نجيب محفوظ ايمانا راسخا بالليبرالية : « ••• الليبرالية هي آخر كلمة مقدسة في تاريخ الانسان السياسي ••• » ( نفسه : ص ١١٥ ) • ويرى آفة الآفات في الطفانيان والديكتاتورية • وتتسع ليبراليته الى آفاق ديمقراطية ممتدة • لقد ملا نجيب محفوظ حياتنا بالابداع الباقي ، وبدأ يملأ الدنيا ويشغل الناس •



## نجيب محفوظ ولغة الرواية الحديثة

### د . محمد عناني \*

ثمة جانب هام من جوانب الانتاج الفنى لنجيب محفوظ لا يلقى حظه من الاهتمام وهو تطويع اللغة العربية لمقتضيات الفن الروائى الحديث . ولهذا التطويع سمات واضحة سأحاول ايجازها فيما يلى .

عندما بدأ نجيب محفوظ الكتابة كان جيل الرواد قد اكمل مهمته أو كاد فابتدع لغة حديثة قادرة على نقل المفاهيم والأفكار الجديدة التى عرفتھا مصر فى فترة النهضة فيما بين الحربين دون أن تبتعد عن أيقاعات الفصحى القديمة . وقد اختلف من جيل الرواد بعض الكتاب الذين استطاعوا استخدام اللغة التلغرافية التى كان سلامة موسى يدعو إليها : (مثل الحكيم والعقاد وأحمد أمين) ولكن التيار الرئيسى الذى كان الشعراء يمثلونه ويشله من كتاب النثر طه حسين وهيكىل والمازنى ومحمود تيمور (ومن المنشئين الراقى والمنفلوطى) كان سائدا ومعاله أشهر من أن تعرف فاللغة لغة متأنية متمهله مثلها الأعلى رد الإعجاز على الصدور وبطء الايقاع الناتج عن محاكاة المثل الأعلى الذى عبر عنه أبو هلال المسكرى فى كتابه (الصناعتين) خير تعبير حيث تحدث عن استواء التقاسيم وتبادل الأطراف ، وسهولة المطلع وجودة المقطع ، وحسن الرصف والتأليف وكمال الصوغ والتركيب وتشبه أعجاز الكلام بهوادية وموافقة ماخره لبادية (الباب الثانى) .

وقد التفت نجيب محفوظ الخيط من أحمد أمين والحكيم وطور لنفسه أسلوبا اعتبره ثوريا فى أهم ما كتب بعد الحرب العالمية الثانية مباشرة وهى رواية **بداية ونهاية** إذ استطاع فى هذه الرواية أن يغير من

(\*) الفاعلة : الأهرام ، ٢٨ أكتوبر ، ١٩٨٨ .

مفهوم البلاغة القديمة بأن يعتمد على الدقة في الصياغة والوصف بحيث يكون السرد بعيدا عن الاطناب والحشو ، وبعبدا عن تراث العربية الشفاهي الذي يلقي كل النجاح في الشعر ويعاني من المعاناة في النثر ومن ثم وضع نجيب محفوظ لنفسه أسسا جديدة في الوصف والسرد ينتج في إطارها منهج الاقتصاد في التعبير بحيث يجبر القارئ على التنبه لكل كلمة وعدم الخضوع لسيطرة الايقاع العربي الجميل الغلاب .

والسمة الثانية هي تطوير الحوار في الرواية بحيث يحاكي اللغة العربية الحية في مصر . وهي ما نسميها باللغة العامية ، وبحيث يعكس الملامح النفسية للشخصيات والحياة الداخلية لكل منها . وقد برع في هذا إما براعة في الثلاثية ( بين القصرين - وقصر الشوق - والسكرية ) حتى تستطيع أن ترد حواراه الفصيح في أي من هذه الروايات الى اللغة العربية الحية في مصر . ويتميز الحوار في هذه الروايات بأنه غير تجريدي أي أنه لا يتناول الأفكار المجردة التي اعتادها القارئ العربي في حوار توفيق الحكيم مثلا ، ولذلك فإن أصرار نجيب محفوظ على هذا المستوى من الفصحى في الحوار يعتبر ثورة لقوية فتحت الطريق أمام كتاب المسرح ( الشمري منه والنثري ) لاستخدام اللغة المعاصرة القائمة على تراكيب والفاظ اللغة العامية .

والسمة الثالثة هي تطوير اللغة العربية المستخدمة في الرد من مرحلة الواقعية البسيطة التي سادت رواياته وقصصه القصيرة الأولى اللص والكلاب - الطريق - ميرامار - دنيا لله . الخ ) الى مرحلة الرمزية المركبة التي تطورت تدريجيا في الأعمال التالية ( اولاد حاتونا - الحرافيش - المرايا . الخ ) لتصل الى ذروتها في يوم أن قتل الزعيم . اذ يستطيع نجيب محفوظ أن يثبت هنا قدرة اللغة العربية على التفوق في الاستخدام التشكيلي على كثير من لغات الأرض الحية ، وأن يثبت أن لدينا من الامكانيات اللغوية ما تتفوق فيه على أمم كثيرة من حولنا .

ان تطور استخدام اللغة عند نجيب محفوظ يمثل ثورة ثقافية وفنية لم تلق بعد نصيبها من الدراسة والتحليل .

## المولود في استكهولم

### د • عبد الله حمد محارب \*

مند الشهر الماضي ونحن نعيش حالة من التكثيف الفكرى فقد  
تجمعت كل بؤر الشعمور في بؤرة واحدة ، وتلاقت الألسنة على ايقاع  
صوتى متشابه ، وانجذبت كل الحروف تجاه ثقب مغناطيسى كوني جبار •

فالعيون لا ترى الا اسما واحدا ، وصحافتنا - حماها الله ، اعنى حنى  
الله اعلاناتها - صارت حروفا تخدم كلها مشتقات النجابه والحفظ •

فمنذما حدث الانفجار - وكان مركزه استكهولم ؤ اهتزت له الدنيا ،  
وكان اهتزاز العالم ترددا عاليا يبحث عن المعرفة ، أما اهتزازنا نحن أمة  
العرب فقد كان رقصا احمق ، الا خرج الجميع لا يلبسون على شيء ،  
يبحثون عن المعادلات الموضوعية لذلك الانفجار ، وهم في بحثهم يحطمون  
هذا ويكسرون ذاك كدواب أطلقت من عقالها فمرت تبارى الريح تبحث عن  
الكلاء ، وكان ذاك الذى على البعد هو مرعى ولاكالسعدن •

ومن استكهولم ( حركونا من بعيد ) وهى صرعة العصر « التكنولوجيا »  
مستغلين أحادية النظرة ، وضيق الفكرة ، الذى نمارسه منذ سقوطنا ،  
فانستجبنا أيماء استجابة ، ومن هذه الاستجابة وذلك الاهتزاز المخلفين ،  
حاولنا أن نؤلف مساحيق نجعل بها وجهنا القبيح ، فبدأنا فى المناقشة ،  
هل يستحق أو لا يستحق ؟ ولماذا منح الجائزة ؟ وهل مواقفه السياسية  
هى سبب هذا الانفجار ؟ ناسين أو متناسين أمورا يجب أن تكون فى قمة  
المعطيات المسلم بها ، وهى كذلك عند أكثر الباحثين تقريبا وعلمانية •

---

(\*) المستشار الثقافى - سفارة الكويت ، القاهرة الكويت : الوطن ، ديسمبر ،

• ١٩٨٨

فمن أولها - وهي حقيقة تحيط بباقي الحقائق احاطة طارئة - أن الدول الأجنبية - شرقيا وغربيا - مجوعة أمرها ومتفقة فيما بينها - رغم اختلافها في قضايا مصيرية - على أن هناك خطأ اعتباريا ( كخط الاستواء مثلا ) لا يجوز أن تمتداه حركة الشعوب العربية ، لا لأنها تحتل موقعا استراتيجيا مهما للغاية فقط ، ولكن لأنها ذات عقيدة مرتبطة ارتباطا وثيقا بقوميتها وثقافتها ( وهي ظاهرة فريدة بين كل شعوب العالم ) •

ونتيجة هذه الشعوب يجب أن تكون محدودة بما لا يهدد مصالح تلك الدول التي عندما تعلن أحداها أنها تعترف بعالمية فكر واحد من أبناء تلك الشعوب فإنها يجب أن تكون قد وضعت ذلك المبدأ في الحسبان •

وثاني هذه المسلمات أن الدولة المانحة للجائزة ، ترى أن من يستحقها يجب أن يعرض انتاجه الفكري على بعض المقاييس وأن يجتاز بعض الاختبارات ذات الشبهة السياسية ، وهذا ما صرح به ممثل لجنة نوبل في القاهرة بأن التصفيات التي تتم لأسماء المرشحين - وهم قد يتعدون المائة - تخضع لمقاييس وضوابط ( سرية ) ١٩ ، ولا يجوز الإفصاح عنها ، فضلا عن أن أسماء المرشحين الذين لم يقع عليهم الاختيار لا تداع الا بعد مضي خمسين سنة !!

العدل الانساني في نظرتها نحو قضايانا السياسية ولاتقتصادية ، بل انه من المرجح ، أنها قد تكون على النقيض تماما ، فتكون تلك المبادئ تعتمد فيما تعتمد على درجة تضييق العقل القومي واضعاف التوجه الحقيقي الى النهوض بالامة العربية ، ودعك من شعارات السلام ، والتقدمية ، والحرية ووحدة العالم ، فكلها غلالات تحاول حركات الهدم أن تستر وراءها وجوها شائثة قبيحة ، جربتها المانوية والمزدكية والبابكية وحركات الزندقة المختلفة في عصور مضت ، وتحاول حركات الهدم المعاصرة كالماسونية وحركات الالحاد المختلفة أن ترسم تلك الخطي المستخدمة تلك الأدوات مع الغلبة الحضارية من خلال جمعيات وشخص معروف •

ولهذا فأننى أجل أدب نجيب محفوظ :لعظيم ، وكل أدبائنا الكبار عن أن يتعرضوا لمثل هذا الفرز والتصنيف فهم أكبر من تلك المبادئ وأعظم شموخا ، ( ومن هنا فأننا قد نفهم بعض ما دفع برتر اندراسل الى رفض الجائزة عندما أعلن أنه قد فاز بها ) •

وثالث هذه المسلمات أن القيمة الفنية لأي كاتب لا يجوز أن يتناولها الا المختصون ، فبكتيفنا عبثا بثقافتنا وأدبنا ، فقد صار ساحة مستباحة لكل من يدلى بدلوه ، المهندس يكتب في الأدب ، والصحفي والمحامي

وغيرهم يجادلون ويناقشون وهم لا يملكون الآلة والأدوات العلمية التي تجيز لهم هذا التدخل ، وإذا كان لكل فن وعلم أساتذته وعلماءه ، فإن الأدب أيضا له أصحابه الذين سهروا الليالي الطوال في القراءة والبحث والحفظ فصاروا بهذه الثقافة التراكمية التخصصية يملكون أدوات النقد الأدبي ، ولهذا فإن أغلب ما كتب عن مدى استحقاق نجيب محفوظ لتلك الجائزة ، لم يصدر عن متخصصين ، بل جاء من حاولوا أن يمبروا عن رأيهم الشخصي البحث فابتعدوا عن الموضوعية ، وهذه الآراء الشخصية في مثل تلك القضية الأدبية والعلمية لا قيمة لها ولا تستحق أن تنشر على الملأ وهذه الاستباحة بلا شك إحدى مظاهر هوان الفكر والثقافة عندنا قد تكون لنا إليه عودة في مقال قادم بإذن الله .

ورابع هذه المسلمات أن قيمة أدب نجيب محفوظ الفنية لا جدال فيها - بغض النظر عن مواقفه السياسية أو توجهاته الفكرية - وهذه غير تلك - فهو قمة أدبية شامخة ، واقتداره الروائي ليس محلا للنقاش .

ربما نظن أن هذه الجائزة قد أضافت الى نجيب محفوظ كقيمة فنية شيئا ، وصقلت منه جانبا كان خافيا علينا ، فظهرته لامعا براقا ، ولكننا نعلم أن أدب نجيب محفوظ كان يعيش بيننا بكل عناصره ، وبصورة الواقعية وشخصه الجسمي بكل حرفية ودقة ، ولم يقف عند مقولة أن أدبه هو صورة للشارع المصري ، بل صار الشارع المصري صورة لأدب نجيب محفوظ .

إذا كنا قد اتفقنا على تلك المسلمات ، فلنناقش الآن ، بعيدا عن الصراخ والملاحاة والتعصب الفارغ هذه الظاهرة المتعددة الجوانب ، حصول نجيب محفوظ على جائزة نوبل هل أضافت إليه أم انتقصت منه ؟ حركة الفكر ولثقافة على امتداد الوعي العربي بعد هذا ، هل هي ظاهرة صحية ، أم رعشة مصدور ، ونكاة .

أما عن القضية الأولى فقد مر أن هذه الجائزة لا تعني موقفا من مانحيها متجاوبا مع الفكر العربي ، ولا تدل على لفتة صداقة تجاه أدب هذه الأمة ، ولهذا فإن هذه الجائزة هي تقدير لتفرد أدب نجيب محفوظ وخصوصيته ، ولكن المبادئ التي تمنح وفقا لها تلك الجائزة تحيل في ثناياها شعبة سياسية وهذا يميز ما سبق أن قلت ، فأدب نجيب محفوظ وقيمته الفنية أعظم شأنًا وخطرا ، وأجل مكانا من أن يعرض على تلك المقاييس .

وشئ آخر ، فانك ان نظرت الى حركة الفكر هذه الأيام فانك ترى عجباً ، الكل لا يكتب الا عن أدب نجيب محفوظ ، الصحافة ، الاذاعة التليفزيون ، الندوات المحاضرات حديث طويل عن فنه ورقبه وعبقريته ، انه لشيء عجاب ، ألم تكشف لكم تلك العبقرية وذلك الفن الا عندما صك الأسماك انفجار السويد ، أين كنتم السنوات الطوال التي كان أدبه بين ظهرانيكم يخاطبكم ويحاوركم ويلاصكم ؟ ألم يكن عبقرى في تلك السنين ؟ وإذا كانت الأعاجم قد استطاعت أن تصل الى القيمة الفنية لأدب نجيب محفوظ المكتوب بلغة غريبة عليهم ، والمفرق في المحلية الملتصق بحوارى وإزقة القاهرة العتيقة ، فلماذا لم نستطع نحن ، ولماذا غفلنا عن هذه القيمة الأدبية ولم نكتشفها الا منذ أيام مضت ، اننا لم نستح ولم نخجل من أن نلتمس لقيمنا الفنية والأدبية غطاء ذهبيا وصك أجازة يمنحه لنا الغرب .

أما حجر الزاوية في طرح المتراضين على جائزة نجيب محفوظ فقد دار على موقفه من قضية السلام مع اسرائيل ، تلك القضية التي أصبحت بضاعة مزجاء ، فعلى الرغم أنه اعترض لا قيمة له فنيا ، فانه من ناحية أخرى يبدو ناشزا عن معارك التنظير السياسى التي تدور رحاها هذه الأيام . أما انه اعترض لا قيمة له فنيا ، فان هذا يستند على حقيقة نقدية ترى أن ابداع الفنان ، وقيمه المتولدة من صدقه ومعمناته ، والتي يصيغها فى أية صورة فنية كانت ، لا يمكن ربطها نقدياً بمواقفه السياسية أو اعتقاداته أو أخلاقياته وما الى ذلك ، اذا ان قيمة العمل الفنى تنبع من كونه حدثاً مستقلاً انفصل عن صاحبه ومؤلفه ، انفصال الوليد عن أمه ، يحمل صفاتها ولكن وجوده مستقل عنها تماماً .

وبهذا المبدأ قبلنا أعمال فنانين وأدباء وشعراء لا يمتنون الى المثل المتعارف عليها بصفة ، وهذا ما أدركه نقادنا القدماء فلم يسقطوا القيمة الفنية للأدباء فى عصورهم بناء على مواقفهم السياسية والاعتقادية . فإذا اقترضنا أن نجيب محفوظ وقف موقفاً قد لا يرضى البعض فان هذا لا يضمف بأى حال قيمته كفنان روائى مبدع عظيم .

أما القضية الأخرى ، فان الحد الأدنى المطروح على الساحة السياسية فى هذه الأيام لا يتجاوز معزوفة السلام - التى نعاها البعض على أدينا الكبير - وهى الآن تصدح نشيداً وطنياً فى كل جمع عربى ، ولم تعد حتى أكثر الجماعات تطرفاً تحلم بأبعد من اعلان العولة الفلسطينية واقامة السلام مع اسرائيل ( التى كنا سنلقبها فى البحر منذ أمد قريب ) ألم يقل المتنبى :

من يهن يسهل الهوان عليه      ما الجرح بميت ايلام ؟

لقد استمرأنا الهوان ، وصرنا نتجرعه منتشين ، ولم يعد نجيب  
محفوظ من نطالبه بان يقف أمام الطوفان – فأحق الناس بهذا الموقف هم  
المعارضون الذين عادوا مستأنسين مدجنين نزعنا أظفارهم فانفسوا الى  
طابور السلام .

وهؤلاء أكثر الناس ذلا هذه الأيام حتى وهم يتاجرون بتلك الشماعات  
الفارغة .





## القاهرة بين الواقع والخيال فى ثلاثية نجيب محفوظ

### جمال الفيطانى

يقول الروائى العربى الكبير نجيب محفوظ ..

« .. حبي وارتباطى بالقاهرة القديمة لا مثيل لهما ، أحيانا يشكو الانسان بعض جفاف فى النفس ، تعرف هذه اللحظات التى تمر بالمؤلفين ، عندما أمر فى المنطقة تنسال على الخيالات ، أغلب رواياتى كانت تدور فى عقل كخواطر حية أثناء جلوسى فى هذه المنطقة ، يغفل لى أنه لا بد من الاوتيساط بمكان معين ، أو شيء معين يكون نقطة انطلاق للمشاعر والاحاسيس .. والجمالية بالنسبة لى هى تلك المنطقة .. » (\*)

.. ان المنطقة التى تعلق بها نجيب محفوظ هى القاهرة القديمة ، التى تعتبر أساس المدينة قبل أن تتسع وتتشعب فى القرون التالية على انشائها ، ( ٩٦٩ م ) ، ولد نجيب محفوظ فى ميدان بيت القاضى . فى نفس منطقة بين القصرين التى أصبحت مسرحا لأعظم أعماله الأدبية ، الثلاثية ، وعاش حتى سن الثانية عشرة ، ثم انتقل الى السكنى فى حي العباسية القريب . ولم تنقطع صلته بالقاهرة القديمة حتى يومنا هذا ؛ أعطى أسماء الشوارع والحوارى خمس من أهم رواياته ، خان الخليل ، ورواية زقاق المدق ، ثم الثلاثية التى تتكون من ثلاثة أجزاء ، بين القصرين ، وقصر الشوق ، والسكرية . وتلك أسماء باقية حتى يومنا هذا ، فيها دارت أحداث هذه الروايات ، قالى أى حد استطاع تجسيد القاهرة القديمة فى أعماله ؟ وهل تتطابق القاهرة الحقيقية فى الواقع

---

(\*) القاهرة : مجلة ابداع ، الهيئة العامة للكتاب ، ( ١٤ ) ، ٢ يناير ١٩٨٤ .

مع القاهرة كما تبعد في الروايات ، ساركر هنا على الثانية ، أكبر احوال نجيب محفوظ واحدا ، وسوف استند الى خبرتي بالمكان ، حيث انني عشت في القاهرة القديمة لمدة تتجاوز الثلاثين عاما . وعرفت نفس الشوارع والحواري التي عاشها نجيب محفوظ .

### بين القصرين

.. تطالعنا القاهرة القديمة في « بين القصرين » الجزء الأول من الثانية ، في الصفحات الأولى ، ومن خلال عيني أمينة زوجة أحمد عبد الجواد (\*) أثناء وقوفها خلف النافذة تنطلع الى الطريق في انتظار زوجها .

.. كانت المشربية تقع أمام سبيل بين القصرين ، ويلتقي تحتها شارع النحاسين الذي ينحدر الى الجنوب وبين القصرين الذي يصعد الى الشمال . فيما الطريق الى يسارها ضيقا ملتويا متلفعا بظلمة تكثف في أعاليه حيث تطل نوافذ البيوت النائمة . وتحف في اسافله بما يلقي اليه من أضواء مصابيح عربات اليد وكلوبات المقاهي وبعض الحوانيت التي تواصل السهر حتى مطلع الفجر . والى يمينها التف الطريق بالظلام حيث يخلو من المقاهي . وحيث توجد المتاجر الكبيرة التي تغلق أبوابها مبكرا . فلا يلفت النظر به الا مآذن قلاوون وبرقوق لاحت كأطياف من المردة ساهرة تحت ضوء النجوم الزاهرة » ( ٢ ) .

تلك صورة الطريق كما تبعد في أول مقطوعة وصفية للطريق ، كيف يبدو المكان في الواقع . يمكن تحديد الموقع بسهولة من خلال وصف نجيب محفوظ . انه هذا الجزء من شارع بين القصرين ( واسمه حاليا شارع المزل لدين الله نسبة الى مؤسس القساهرة ) حيث توجد مجموعة من الآثار الهامة ، وإذا نظرنا الى الطريق أثناء مشينا فيه من الشمال الى الجنوب . فسوف نجد مجموعة الآثار الاسلامية التالية . والترتيب طبقا لموقع كل منها ..

● مسجد برقوق

● مسجد الناصر قلاوون

● قبة المنصور قلاوون

---

(\*) هذا المتن وكذلك الوصف الموجود في ص ٩ السطر ( ٧ ، ٨ ) والى آخر ص ١١ هو من وصف الراوي الذي يصف لنا ما تراه ( أمينة ) ، ونفس الكلام ينطبق على مقاطع الحوار ، وتسميه ( هوريت كوهن ) بالحوار المتمثل ( ف ١٠ )

● مسجد المنصور قلاوون

● حمام السلطان قلاوون

● مستشفى قلاوون

الى الناحية اليسرى ، وفي المواجهة تماما ٠٠ سجنه ٠٠

● قصر الأمير بشتاك

● سبيل بين القصرين العثماني الطراز

● بداية الشارع المؤدى الى ميدان بيت القاضي

● قبر الصالح نجم الدين أيوب

● شارع النحاسين

والملاحظة الأولى التي تستوقفنا هنا أن المكان يخلو تماما من البيوت السكنية (\*) وأقرب المباني السكنية تقع في الحرنفش الى الشمال ، وفي حارة الصالحية ، الى الجنوب ، لقد حدد نجيب محفوظ مكان البيت الذي ستدور فيه معظم أحداث الثلاثية ، حدد مكانه في مواجهة سبيل بين القصرين ، والسبيل موجود بالفعل ، لكن في واجهته يقوم مسجد برقوق الضخم ، أى أن المنزل في الرواية يحتل مكان المسجد ، ويقوم في مكان لا توجد به أى بيوت مسكونة ، كما انه يصف مآذن برقوق وقلاوون من خلال عيني أمينة . وحتى يمكن لها أن ترى المئذنتين فلا بد أن يكون موقع البيت على الناحية الأخرى . وإذا صح موقع البيت على الناحية الأخرى فإن النافذة لن تواجه أبدا سبيل بين القصرين . في نفس الوقت نجد أن وصف المؤلف للطريق يطابق الواقع بالنسبة لازدحامه الى جهة اليسار . وخلوه من الحركة في الجزء الجنوبي . ولكن يعود الوصف ثم الى منمطف حارة الحرنفش ، والى بوابة حمام السلطان . ثم الى المآذن ، ليصبح بعيدا عن واقع المكان ، عندما تنظر أمينة الى سبيل بين القصرين ، ان من ينظر الى هذه الأشياء لا بد أن يكون موقعه في منتصف الطريق تماما ، وليس خلف نافذة تقع في مواجهة سبيل بين القصرين .

في الفصل السابع ، يقول المؤلف :

« عندما بلغ السيد أحمد عبد الجواد مكانه الذى يقع أمام جامع برقوق بالنحاسين ٠٠٠ » (٣) .

وفي الواقع نجد سبيل بين القصرين أمام مسجد برقوق ، وبجواره

(\*) انظر الخريطة

(ن: ١٠)

قصر الأمير بشتاك ولا توجد متاجر في هذا الجزء ، بل ان الدكاكين تقع الى الجنوب ، على مسافة حوالى ثلاثمائة متر في الناحيتين ، فى الفصل ١٢ . يصف نجيب محفوظ حركة ياسين عبد الجواد .

و ٠٠ ثم اتجه صوب الصاغة ، ومنها الى الفورية ، ومال الى قهوة سى على على ناحية الصناديقية ، وكانت شبه دكان متوسط الحجم يفتح بابها على الصناديقية وتطل بكوة ذا تقضبان على الفورية وقد اصطفت بأركانها الأرائك ٠٠٠ (٤) .

فى الواقع نجد أن ترتيب الشوارع التى تحرك فيها كالأنى :  
( الصاغة - الفورية - الصناديقية ) ٠٠

أما مقهى سى على فلا يوجد على ناحية الصناديقية أى مقهى يحمل هذا الاسم حالياً أو خلال المائة سنة الأخيرة ، وإذا أخذنا بالمقهى فى الرواية فإن الجالس فيه لا يمكن أن يرى الفورية من حارة الصناديقية ، إذا أنها بعيدة عن الفورية ويفصلها عنها شارع الأزهر الذى كان مرأ ضيقاً فى وقت أحداث بعيدة عن الفورية ويفصلها عنها شارع الأزهر الذى كان مرأ ضيقاً فى وقت أحداث الرواية ١٩١٨ ، ثم اتسع منذ عام ١٩٣٠ .

وفى الفصل ٢١ « يصف نجيب محفوظ منزل أم مريم ٠٠

» النافذة التى تطل على حمام السلطان مباشرة ٠٠ «

وفى الواقع ، نجد أن حمام السلطان لا يقوم أمامه أى بيت . بل ما نجده هو قبر الصالح نجم الدين أيوب . ان حمام السلطان يواجهنا مرة أخرى عندما ننظر اليه عائشة ٠٠

» هكذا وقفت ذاك الصباح فظل طرفها حائراً ما بين حمام السلطان وسبيل بين القصرين وفؤادها الفتى يواصل خفقاته حتى تراهى عن بعد المنتظر « وهو ينمط قادماً من الحرافش ٠٠ «

وإذا اعتبرنا - كما فى الرواية وليس كما فى الواقع - المنزل فى مواجهة سبيل بين القصرين ، فمن الصعب للواقف فيه ، الناظر من خلف النافذة أن يرى حمام السلطان والسبيل معا . ان دائرة الرؤية لا تتسع لها معا .

نلاحظ من خلال ، رصد حركة الشخصيات فى واقع الرواية التخيلية ، ان المؤلف لا يلتزم الدقة عند وصف التفاصيل ، ولا يتقيد بمعالم المكان الواقعى ، على العكس من ذلك ، فانه عندما يرسم الملامح العامة يصبح أكثر دقة فى الفصل رقم ١٨ . يمضى ياسين عبر شارع

الجمالية ، ثم يرى عطفة قصر الشوق ، ان الوصف عام ودقيق ، الى حد ما لأن قصر الشوق اسم يطلق على شارع يتفرع من طريق الجمالية وهو الذى اعتبره المؤلف عطفة ( أى منحني ) أما عطفة قصر الشوق فى المكان الواقى ، فتقع عند نهاية شارع قصر الشوق . رتبدا من مدرسة عبد الرحمن كتنخدا الابتدائية ، وعندما تذهب أمينة لتزور مسجد الحسين مع كمال . فان الوصف العام للمكان يبدو صحيحا اذا قورن بالمكان الواقى - بين القصرين ص ٧٣ .

انهما يبادران البيت الى درب فرمز ، ثم ميدان بيت القاضى يتصدره مبنى قسم الجمالية ثم مدرسة خان جعفر الابتدائية ، ثم طريق خان جعفر حيث يلوح جانب من مسجد الحسين . ان الوصف هنا دقيق والمكان التخيل يطابق المكان الواقى تماما ، والمالم التى ذكرها نجيب محفوظ موجودة حتى يومنا هذا . قسم البوليس ومدرسة خان جعفر . وميدان بيت القاضى ، كذلك نجد ان الوصف العام يطابق الواقع فى الفصل رقم (٢٠) عندما تنتقل الاسرة من بين القصرين الى السكرية المجاورة لبوابة المتولى . ونلاحظ أن نجيب محفوظ يستخدم الاسم الشمبى لهذا البوابة الضخمة التى لا تزال متبقية الى يومنا هذا ، وتعتبر واحدة من أربع بوابات قديمة وصلوا الى عصرنا من بوابات القاهرة القديمة والتى كان عددها ثمان بوابات ، (٥) وعندما يذهب أحمد عبد الجواد مع اولاده لصلاة الجمعة فى مسجد الحسين يسلكون نفس الطريق الذى مشت فيه أمينة وكمال من قبل ، لا يذكر نجيب محفوظ التفاصيل ، انما يعبرون ميدان بيت القاضى ثم نراهم داخل المسجد . وفى نهاية « بين القصرين » تتحرك المظاهرة التى اشترك فيها فهمى من ميدان المحطة حيث محطة السكك الحديدية الرئيسية . وتتجه الى مدخل شارع نوبار . ثم تقترب من حديقة الأزبكية ، ويلوح ميدان الأوبرا ، وهنا ينطلق الرصاص ، ويقتل فهمى ، ان القارىء الذى لم يعاصر القاهرة خلال العشرينيات سيمحس ، اذ كيف تتحرك المظاهرة من ميدان المحطة الى شارع نوبار ؟ وهو شارع يقع حاليا فى منطقة السيعة زينب الى الجنوب ، بينما يقع ميدان الاوبرا فى وسط المدينة ، سميتسأل القارىء ، كيف تمر المظاهرة بشارع نوبار قبل أن تعبر ميدان الاوبرا ، وسيمهدو نجيب محفوظ هنا كانه لا يعرف ترتيب الشوارع فى القاهرة ، ولكن الحقيقة عكس ذلك ، اذ أن اسم نوبار كان يطلق على شارع ابراهيم باشا ( ثم شارع الجمهورية فيما بعد ) وفى بداية عهد الملك فاروق أطلق اسم جده ابراهيم باشا على شارع نوبار ، وأطلق اسم نوبار باشا على شارع آخر صغير يبدأ من ميدان لاطوغل وينتهى فى شارع المتديان ، وكان اسمه

شارع المواوين ، ونلاحظ فى الجزء الأول من الثلاثية ان حركة الشخصيات تتم داخل منطقة القاهرة القديمة ، تمتد الحركة مرة واحدة عندهما يذهب ياسين مع زوجته الى المسرح فى الأزيكية ، لا نرى أى وصف للمسرح ، إنما نرى ياسين فى البيت بعد عودته (٦) ، ثم تمتد الحركة الى ميدان بيت (٩) المحطة حيث تبدأ المظاهرة (٤) . ويبلغ عدد فصول الرواية ٧١ فصلا ، تدور الأحداث فيها كالآتى :

- ٤٠ فصلا فى منزل أحمد عبد الجواد
  - ١٢ فصلا فى دكان أحمد عبد الجواد الذى يبعد نصف كيلو متر عن البيت
  - ٨ فى الطرق بمنطقة الجمالية وابتعد نقطة تبعد عن المنزل وصلها أحد شخصيات الرواية ٣ كيلو متر ( فهى فى ميدان المحطة )
  - ٣ فصول داخل بيت زبيدة العمالة يبعد كيلو واحد عن بيت أحمد عبد الجواد
  - ٣ فصول فى بيت أم أمينة بالحرفش يبعد نصف كيلو عن بيت أحمد عبد الجواد
  - ٣ فصول فى بيت السكرية ويبعد حوالى اثنين كيلو متر
  - ١ فصل فى بيت محمد رضوان المجاور لبيت أحمد عبد الجواد
  - ١ فصل فى مسجد الحسين الذى يبعد حوالى كيلو متر واحد فقط (٨)
- وفى الجزء الأول يسافر أحمد عبد الجواد الى مدينة بورسعيد ، وهى المرة الوحيدة التى سيسافر فيها خلال أحداث الثلاثية كلها . لكننا لا نرى الطريق الى بورسعيد ، ولا يذكر المؤلف أى تفاصيل فيما عدا خروج أحمد عبد الجواد من البيت ثم عودته ..

### قصر الشوق

.. تنتهى أحداث الجزء الأول فى أبريل ١٩١٩ ، وتبدأ أحداث الجزء الثانى « قصر الشوق » فى يوليو ١٩٢٤ ، أى تمر ست سنوات ، أصبح للشخصيات حركة مختلفة داخل علاقاته ، لهذا ستشمل حركتهم مناطق من المدينة لم تذكر فى الجزء الأول ، فى بداية الفصل السادس يسمى كمال الذى أصبح فى سن المراهقة مع صديقه فؤاد ، يرون بقبو

(\*) هكذا فى الأصل ولكنها فى الرواية « اتخذ مكانه فى الموضع الذى حدد له »  
باب المحطة .. ( ف . أ )

قرمز ، وهذا القبر يتردد ذكره فى الثلاثية عدة مرات . والقبر حقيقى ويمتد تحت أحد المساجد الملوكية القديمة . وتحيط به الأساطير ، ولكن نجيب محفوظ يخلط بينه وبين قبر آخر يقع تحت قصر الأمير بشتاك . وهذا القبر يتكون من عدة منحنيات بعكس القبر الأول ، وإذا أخذنا موقع بيت أحمد عبد الجواد فى الاعتبار ، فإن نجيب محفوظ يقتصد القبر الثانى . لكنه يطلق عليه اسم القبر الأول البعيد عن مكان البيت .

يصل كمال وصديقه الى مقهى أحمد عبده الذى يقع تحت الأرض . هذا المقهى كان موجودا حتى الثلاثينيات ، ويبدو من وصف نجيب محفوظ له ، ومن ذكريات الرجال المصريين فى المنطقة أنه وصف دقيق (٩) ازيل هذا المقهى ومكانه الآن مجموعة مباني الأميرة شويكار القائمة حتى الآن . فى نفس الفصل يرد ذكر الكلوب المصرى عندما يقول كمال لصديقه .

« سنذهب يوم الخميس القادم الى الكلوب المصرى لمساعدة شارلى شابلى ، فلنلعب الآن عشرة دومينو .. » .

والكلوب المصرى فنلق قديم لا زال موجودا حتى الآن بالقرب من مسجد الحسين ، ويضم الفندق فناء مكشوفاً كانت تعرض به أفلام سينمائية فى الثلث الأول من هذا القرن . وأول عرض سينمائى قدم فى مصر شاهده المخرجون فى هذا الفندق عام ١٩١٠ (١٠) .

فى الفصل السابع يتجه أحمد عبد الجواد الى :

« عوامة فى نهاية المثلث الأول من طريق امبابة .. »

وتوجد بالفعل عوامات فى هذه المنطقة كان بعضها يستخدم للهو وقضاء أوقات المتعة ، وسوف يتردد أحمد عبد الجواد على هذه العوامة

---

(\*) هذه الفقره نقتد الى الوصوح الكافى حيث لا يعرف منها هل المقصود هو اول المروض السينمائية فى مصر على الاطلاق . ام هو اول عرض بالقاهرة . والثابت تاريخيا هو ان اول عرض سينمائى اقيم فى مصر يعود الى عام ١٨٩٦ وكان بمدينة الاسكندرية . وفى نفس السنة اقيمت عروضاً اخرى بمدينة القاهرة .

اما حكاية ( الكلوب المصرى ) فان اسم تلك اللوكائنة يظهر للمرة الاولى فى اعلان صحفى حملته جريدة ( البلاغ المصرى ) صباح الثلاثاء الثالث عشر من سبتمبر سنة ( ١٩١٠ ) ومفاده ان ( الكلوب المصرى ) قد اقام « نداء بدائرتة خاصا بعرض المناظر السينماتوجرافية .. إلخ » .

( من مسودات كتاب تاريخ السينما فى مصر اعداد الاستاذ أحمد الحضرى والكتاب مائل للطبع ) .

عدة مرات ، في الفصل الثامن يرى أحمد الجواد في حارة الوطاويط زنوبة حبيبته الطالة ، والحارة موجودة حتى اليوم بجوار مسجد الحسين وتؤدي الى شارع الجمالية . وفي القرن الماضى كانت مسقوفة بأغصان الشجر ، ولهذا استقرت بها بعض الوطاويط ، ومن ثم سميت بحارة الوطاويط .

في الفصل ١٤ ، يذهب كمال الى العباسية ، يصف نجيب محفوظ الطريق بشكل عام ، شارع الحسينية ، ثم شارع العباسية ، ثم الولاية ، ثم شارع السرايات ، وهذا الشوارع كلها موجودة بنفس الاسماء حتى الآن ، ولكن المعالم التى وصفها المؤلف تغيرت . كانت العباسية فى زمن الرواية ضاحية هادئة ، مليئة بالحدائق والأشجار ، والقصور الكبيرة كانت مقر السكن الأثرياء ، والطبقة الراقية ، لقد تغير الوضع الآن ، العباسية حاليا منطقة شعبية ، مزدحمة ، أما القصور فقد زالت تماما ، وقصر آل شداد الذى يصفه نجيب محفوظ كان قصرا حقيقيا ولكن اسم الأسرة فى الواقع يختلف عن الرواية . أزيل القصر ومكانه الآن عمارتين حديثتين (١٠) . فى الفصل ( ١٧ ) يخرج كمال مع حسين شداد وشقيقته عائشة ، وبنور ، الى الهرم للنزهة ، تنطلق السيارة من العباسية ، الى السكاكينى ، ثم الى شارع الملكة نازلى ( أصبح اسمه الآن شارع رمسيس ) الى الزمالك ، ثم طريق الجيزة ، الى سفح الهرم الأكبر ، ثم أبو الهول . والطريق من العباسية الى الهرم مطابق للواقع ، ولا يصفه نجيب محفوظ بالتفصيل ، انما يذكر الملامح العامة فقط . ثم يذهب كمال الى وجه البركة فى الفصل (٣٥) ، والمكان حقيقى كان اسمه بالعامة ( وش البركة ) ، وكله مخصص للفقارة التى كانت مباحة فى العشرينيات وحتى عام ١٩٤٩ ، ويرتبط بوجه البركة شارع آخر اسمه درب طياب . والمكانين حقيقيين ، ولا يظهران فى الرواية الا بعد مرور كمال بازمة عاطفية حادة . تؤدي به الى الخمر ، والتعرف على المرأة كجسد فى هذا المكان الذى يقع بالقرب من حديقة الأزبكية فى وسط المدينة ، يتكون الجزء الثانى « قصر الشوق » من ٤٤ فصلا .

- ١٣ فصلا فى بيت أحمد عبد الجواد بين القصرين
- ٨ فصول فى ضاحية العباسية . قصر آل شداد
- ٤ فصول فى دكان أحمد عبد الجواد بالنحاسين
- ٧ فصول فى العوامة أو الطريق المحاذى لنهر النيل
- ٢ فصلان فى السكرية
- ٢ فصلان فى وجه البركة



### ٣ فصول فى بيت ياسين بقصر الشوق

١ فى مقهى أحمد عبده

١ فى بيت محمد رضوان

١ الهرم

١ فى مسجده الحسين

١ بيت زبيدة العمالة

ونلاحظ أن منطقة قصر الشوق التى يحمل الجزء الثانى اسمها لا تحتل من أحداث الرواية الا ثلاثة فصول ، ويرجع ذلك الى سبب طريف ، وهو أن الثلاثية كانت فى الأصل رواية واحدة ضخمة عنوانها بين القصرين ، وكان مستحيلا من الناحية العملية أن تصدر فى كتاب واحد ، وطلب الناشر من المؤلف أن يقسمها الى ثلاثة أجزاء ، وبالفعل قسمها المؤلف الى ثلاثة أجزاء ، وأعطى كل جزء اسما منفصلا (١١) .

### السكرية

تبدأ أحداث الجزء الثالث فى يناير ١٩٣٥ ، وتنتهى فى صيف ١٩٤٤ ، يمر الزمن وتتقدم الشخصيات فى العمر ، وتتسع حركتهم فى مدينة القاهرة ، وتظهر أماكن لأول مرة .

فى بداية الفصل الرابع . كمال يركب الترام . متجها الى بيت الأمة ، بيت سعد زغلول زعيم ثورة ١٩١٩ ، والبيت موجود حتى الآن ، يفادر كمال سرادق الاحتفال ، الى شارع القصر العيني ، ويمر أمام مبنى الجامعة الأمريكية بميدان الاسماعيليه ( أصبح اسم الميدان الآن ميدان التحرير ) ، ويظهر مقهى أحمد عبده مرة أخرى فى الفصل (٦) حيث يجلس كمال مع صديقه اسماعيل لطيف ، وفى الفصل السابع يجلس ياسين فى مقهى .

» من هذا الموضع الدافئ ترى الفادى والرائح ، من شارع فاروق واليه ، ومن الموسيقى واليه . . ومن العتبة واليه . . (١٢) .

يبدو أن موقع المقهى بميدان العتبة ، لم يذكره المؤلف بالاسم ، أما شارع فاروق فلا زال موجودا حتى الآن ( أصبح اسمه شارع الجيش ) ، وشارع الموسيقى لم يتغير اسمه حتى الآن .

فى الفصل ( ٨ ) يمشى رضوان ابن ياسين فى الغورية يمر بالسكرية ، يجتاز بوابة المتولى ، ثم يميل الى الغرب الأحمر ، والمكان

الأخير يذكر لأول مرة في الثلاثية ، هناك مكان آخر مرتبط بحركة رضوان يذكر أيضا لأول مرة ، انه ضاحية حلوان التي تقع جنوب القاهرة على بعد ثلاثين كيلو مترا ، حيث يتردد رضوان على بيت عبد الرحيم باشا عيسى الذي كانت تربطه به علاقة شاذة ، (١٣) ويذكر نجيب محفوظ شارع النجاة في حلوان حيث يقع قصر عبد الرحيم باشا ، وقد بحثت طويلا عن اسم هذا الشارع فلم أجده الآن ، ولم يكن هناك شارع بهذا الاسم في زمن الرواية .

في الفصل ( ١٥ ) ينهب كمال الى مجلة « الفكر » ويحدد نجيب محفوظ بدقة شديدة .

« كانت مجلة الفكر تشغل العود الأرضي بالعمارة رقم ٢١ بشارع عبد العزيز » .

يتفرع شارع عبد العزيز من ميدان العتبة ولا زال يحمل نفس الاسم ، لكن المبنى الذي حددته نجيب محفوظ - وتلك المرة الوحيدة التي يذكر فيها عنوانا بهذه الفقة - لا توجد ولم توجد به أى مجلة .

ان كمال يذهب الى بيت للدعارة في عطفة الجوهري ، المتفرعة من شارع الموسكى ، وهذه المطقة لا وجود لها في الواقع (١٤) . وفي الفصل رقم ( ٢٠ ) نجد أحمد شوكت وشقيقه عبد المنعم في جامعة القاهرة بالجيزة (١٥) ، ثم نجد أحمد شوكت في مكتبة الجامعة مرة أخرى في الفصل ( ٢٥ ) ، حيث يتعرف الى زميلته علوية صبرى (١٦) ، وسوف تؤدي علاقاتهم الى زيارة بيتها في ضاحية المعادى . والمعادى تقع الى جنوب القاهرة بحوالى خمسة عشر كيلو مترا (١٧) ، نجد كمال في جامعة القاهرة التي تذكر للمرة الثالثة والأخيرة في الثلاثية كلها (١٨) ، في الفصل رقم ( ٣٠ ) يمشى كمال في شارع فؤاد المظلم بسبب الحرب ، ويصف نجيب محفوظ الزحام ، وجنود الاحتلال البريطاني ، أصبح اسم شارع فؤاد الآن شارع ٢٦ يوليو ، ويضطر كمال أثناء مشيه للاختباء في مقهى ركس (١٩) ، ومقهى ركس كان موجودا في الواقع وأزيل في أواخر الخمسينيات ، في الفصل ( ٣٦ ) تلجأ الأسرة الى قبو قرمز ويضطر كمال الى حمل والده ، وقد سبق أن أشرت الى أن القبو الذي يذكره نجيب محفوظ في الرواية هو قبو آخر يقع تحت قصر الأمير بشتاك الأثرى ، ولجوء الأسرة اليه أثناء الفارة الجوية يؤكد هذه الملاحظة ، اذ أن منزل الأسرة كما يصفه المؤلف ، أقرب الى قبو الثاني من قبو قرمز ، في بداية الفصل ( ٤٠ ) نجد كمال مع صديقه رياض في مقهى خان الخليل ، الذي شيد مكان مقهى أحمد عبده فوق سطح الأرض .

« كانت قهوة صغيرة بابها مفتحة على حى الحسين . ثم تمتد طولاً  
فى شبه ممر تصف على جانبيه الموائد . وينتهى بشرفة خشبية تطل على  
خان الخليل الجديد .. (٢٠) »

يرصد نجيب محفوظ أحد معالم التغيير التى حدثت بالمنطقة ، والمقهى  
الذى يصفه مقهى حقيقى كان موجوداً بنفس الوصف الذى ذكره المؤلف  
حتى عام ١٩٦٩ ، عندما هدم . وشيد بناء حديث ، احتل فيه نفس المقهى  
مكاناً جديداً ، ولكن تصميمه اختلف بالطبع ، غير أن نجيب محفوظ ذكر  
المقهى باسم « خان الخليل » بينما كان اسمه فى الواقع ولا يزال ، « مقهى  
درويش » ، وهو قائم حتى الآن فى مقره الجديد .

ينهب كمال الى قاعة ايوارت الملحقة بالجامعة الأمريكية . وهناك  
يرى بطور شقيقة عايمة التى أحياها فى صدر شبابيه ، تذكر القاعة مرة  
واحدة ، وهى قاعدة موجودة فى الواقع ولا تزال ، ومدخلها يطل على  
شارع الشيخ ربحان (٢١) ، ثمة مكان آخر يذكر مرة واحدة هو حديقة  
الشاي بحديقة الحيوانات . حيث يلتقى أحمد شوكت بصديقه سوسن  
حساد ، والجبلالية مكان حقيقى يوجد حتى الآن .

يلتقى كمال مرة أخرى ببطور فى شارع ابن زينون ، ثم يمشى  
معه الى شارع الجلال ، ثم الى شارع الملكة نازلى ، الشارعان الأول والثانى  
لا وجود لهما فى الواقع ، أما شارع الملكة نازلى فاسمه الآن شارع  
رمسيس (٢٢) . عند تقاطع شارعى شريف وقصر النيل يلتقى كمال  
فجأة بصديقه حسين شلاد ، ثم يجلسان بمقهى رنر (٢٣) . لا يزال  
الشارعان يحتفظان باسميهما حتى الآن ، أما مقهى ريتز فكان حقيقياً يقع  
فى مواجهة البنك الأهلى المصرى ، ثم أزيل أواخر الأربعينيات .

وهكذا نلاحظ أن الأماكن التى تظهر من مدينة القاهرة فى الجزء  
الثالث أكثر تمعدداً ، ويرجع ذلك الى حركة الشخصيات داخل المدينة ،  
ونلاحظ أن أسرة أحمد عبد الجواد محور الرواية عندما كانت متماسكة ،  
كانت الأماكن فى الجزء الأول محدودة لا تتجاوز منطقة القاهرة القديمة ،  
ثم اتسعت الحركة فى الجزء الثانى مع نمو الشخصيات وتقدمها فى العمر  
وفى الجزء الثالث يصبح ايقاع الزمن أسرع ، وحركة الشخصيات ،  
ويستتبع هذا العديد من التنقلات فى المدينة ، وبالتالي تظهر أماكن  
جديدة ، تتكون السكرية من أربعة وخمسين فصلاً ..

١٢ فصلاً

بيت بين القصرين

١٢ فصلاً

بيت السكرية

فصول	٨	الطريق
فصول	٤	المقاهى
فصول	٣	الجامعة
فصول	٣	جلوان
فصلان	٢	مجلة الفكر بشارع عبد العزيز
فصل	١	دكان أحمد عبد الجواد
فصل	١	مجلة الانسان الجديد بضمرة
فصل	١	الوزارة حيث يعمل ياسين
فصل	١	صاحبة المعادى
فصل	١	بيت المعارة
فصل	١	قبو قرمز
فصل	١	قاعة ايوارت

يتقدم الزمن داخل الرواية ، وتتسع المساحة التى تظهر من المدينة .

فصل	١	حديقة الشاى
فصل	١	حانة النجمة
فصل	١	تسم الجمالية

ومن خلال وصف نجيب محفوظ ، تسجل الرواية ملامح القاهرة التى تغير الكثير منها الآن ، بدءا من بيت أسرة أحمد عبد الجواد ، الذى كان يعد نموذجا لسكن الأسر المتوسطة فى القاهرة القديمة ، اختفى ذلك تماما الآن ، وحلت المباني ذات الطوايق المتعددة ، وحتى المقاهى التى أزيل بعضها ، وأسماء الشوارع التى تغيرت ، ثم وصف وسائل مواصلات انقرضت ، مثل « سوارس » التى يتردد ذكرها عدة مرات ، و « سوارس » كانت عربات تجرها الخيول يمتلكها يونانى ، وقد ظلت حتى بداية الخمسينيات ، كما يذكر بعض معالم التطور بالمدينة ، مثل ادخال مواسير المياه (٢٤) ، لقد وصف نجيب محفوظ الخطوط العريضة لمدينة القاهرة بدقة ، ولكنه لم يلتزم هذه الدقة عند التطرق الى التفاصيل ، ولكن الذى لا شك فيه أنه استجاع من خلال تركيزه على الحياة الداخلية للشخصيات أن يجسد أسلوب الحياة القاهرى والذى ساد فترة طويلة ، ولا تزال بقياته فى حياتنا ..

**القاهرة : جمال الفيضانى**

## اسماء الشوارع التي ورد ذكرها في التلاية واسماؤها الآن

( الاسم القديم )	( الاسم الحالى )
● شارع بين القصرين	شارع المعز لدين الله
⑤ ميدان المحطة	ميدان رمسيس
● شارع نوبار	شارع الجمهورية
● ميدان الاسماعيليه	ميدان التحرير
● شارع فؤاد الأول	شارع ٢٦ يوليو
● شارع الملكة نازى	شارع رمسيس

### الهوامش :

- (١) نجيب محفوظ يتذكر - اعداد جمال الفيضاني - دار المسيرة - بيروت .
- (٢) بين القصرين ص ٦ .
- (٣) بين القصرين ص ٣٩ .
- (٤) بين القصرين ص ٧٣ .
- (٥) البوابات الثلاث الأخرى ، هي بوابة الفتوح ، وبوابة النصر ، وبوابة البرقية .
- (٦) بين القصرين ص ٣٢٤ .
- (٧) بين القصرين ص ٥١١ .
- (٨) راجع الفصل الثاني الخاص بالمكان في الدراسة المتأخرة التي قامت بها الدكتورة سيزا قاسم أستاذة الأدب العربى بالجامعة الأمريكية - عنوان الدراسة : « الواقعية الفرنسية والرواية العربية فى مصر - دراسة مقارنة تطبيقاً على ثلاثية نجيب محفوظ » .
- (٩) قصر الشوق ص ٧٥ .

- (١٠) نجيب محفوظ يتذكر - اعداد جمال الفيضاني - دار المسيرة - بيروت
- (١١) نجيب محفوظ يتذكر - اعداد جمال الفيضاني - دار المسيرة - بيروت
- (١٢) السكرية ص ٥٣
- (١٣) السكرية ص ٦٥ . ص ١٣١ . ص ٢٨٦
- (١٤) السكرية ص ١٠٤
- (١٥) السكرية ص ١٢٥
- (١٦) السكرية ص ١٥٣
- (١٧) السكرية ص ١٧٣
- (١٨) السكرية ص ٢٤٥
- (١٩) السكرية ص ١٨٥
- (٢٠) السكرية ص ٢٢٦
- (٢١) السكرية ص ٢٢٧
- (٢٢) السكرية ص ٢٦٢
- (٢٣) السكرية ص ٢٦٣
- (٢٤) بين القصرين ص ١٧

## رأى فى كتاب ثرثرة على النيل

### جلال العشرى

سأل نجيب محفوظ الدكتور طه حسين فى الندوة التلفزيونية التى عقدت فى بيت الأخير عن رأيه فى الرواية الفلسفية ، فأجاب العميد بأنها ثرثرة ، وفى رأى أن السؤال والجواب معا هما الثرثرة !

فلئن كان نجيب محفوظ يقصد بالرواية الفلسفية ذلك اللون من الأدب المشحون بالأراء والمملوء بالافكار أو الذى يحتضن موقفاً ويثبى قضية ، وهو اللون الشائع فى كتابات النصف الثانى من هذا القرن .. فما هكذا يكون السؤال . لأن الرواية الفلسفية تكاد تترادف فى معناها الرواية العظيمة على اعتبار أن كل كاتب عظيم له بالضرورة فلسفة أو نظرة فلسفية . للانسان والكون والله وعلاقة كسل بالاثنتين الآخرين .. ولا تخلو روايات دستوفيسكى وفوكز وكافكا وبروست وتوماس مان وأمثالهم من الفلسفة بهذا المعنى أما اذا كان للرواية الفلسفية معنى آخر ، أعنى اذا اتخذت الرواية من قضايا الفلسفة الخالصة موضوعاً لها ، لم تعد رواية فلسفة ولا حتى رواية أدبية وإنما هى فى هذه الحالة رواية تعليمية تتخذ من العرض الروائى وسيلة إيضاح لشرح الفكرة الفلسفية كما فعل ابن طفيل فى قصته المشهورة « جى بن يقطان » .

هذان هما وجهتا العملة فى حالة السؤال عن الرواية الفلسفية ، أما اذا كان كاتبنا الروائى الكبير يقصد بالرواية الفلسفية ذلك اللون من الروايات الذى اصططلحت الصحافة الغربية على تسميته بالرواية الجديدة والذى يتمثل فى كتابات آلان جريبه وناتالى ساروت وروبير بانجه ، فما هكذا أيضاً يكون السؤال . لأن هؤلاء وأمثالهم ليسوا أصلاً فلاسفة حتى يكتبون رواية شارجة ، ولا هم بعد كتاب عظماء حتى تكون لهم نظرية

القاهرة : الفكر للناشر : ج ١٥ ، مايو ١٩٦٦ .

شاملة للكون والحياة • قصاصهم أنهم كتاب ينتسبون الى عصرنا ...  
ولما كان عصرنا هو عصر الفكر أو العصر الذي يقلب عليه الطابع الفكرى  
ندر أن تجد أدبياً أو شاعراً ، فنانا أو مصوراً دون أن يصدر فى إنتاجه  
عن بطانة فكرية أو وراء فكرى • وربما كان موت سوموست موم هو الحد  
الفاصل بين جيلين • جيل الأدب فيه لذاته أو لكاتبه أعنى أن الأدب  
فيه تصوير أو تعبير • تصوير للداخل أو تعبير عن الخارج ، وجيل  
الأدب فيه لمضمونه أو لمصره • أعنى أن الأدب فيه تقيير أو تفكير •  
تغيير لواقع العصر أو تفكير فى امكان تغييره • ومن هنا لم يكن الأدب  
الجديد جديداً فى مضمونه فحسب كما هو الحال عند سارتر وكامى  
واندريه مالرو ، وإنما هو جديد فى شكله ومضمونه معا ، بل وجديد أيضاً  
فى الطريقة التى ينبئ أن ننظر بها اليه • لأنه اذا كان الفن التقليدى يقوم  
على نظرية المحاكاة فالفن الجديد يقوم على نظرية الموازة • فالفنان الجديد  
لا يقسم ما يشبه الواقع ويحاكيه ولكنه يقدم ما يعادل الواقع ويوازيه ،  
ومن هنا لم تكن المطابقة أو المحاكاة هى المعنى ، بل أصبح الخلق نفسه أو  
الابتكار هو المعنى • وهكذا من فوق هذه القاعدة الاستطيقية الجديدة  
انطلقت الموجات الجديدة فى السينما عند رينيه جودار ، وفى المسرح  
عند بيكيت ويونسكو ، وفى الرواية عند جرييه ويانجيه ، وفى الشعر  
عند أوردن وكمنجز •

ففى أية خانة من هذه الخانات اذن تقع « ثرثرة » نجيب محفوظ ؟

الواقع أن كاتبنا الكبير فى روايته الأخيرة لم يبعد كثيراً عن طبيعة  
اصولبه فى الوصف ، ولا عن واقعية اختياره للموضوع ، بل ولا عن طريقته  
التقليدية فى سرد الحدث الروائى • فهنا جماعة من المثقفين مع اختلاف  
فى نوعية الثقافة • مدير حسابات ، ناقد فنى ، ممثل سينمائى ، أديب ،  
محام ، موظف ، مترجمة ، صحفية ، ربة بيت ، طالبة بكلية الآداب •  
يجتمعون كل ليلة فى عوامة على النيل يمارسون حريتهم الكاملة فى الفعل  
والقول ، فى التدخين والبنانة ، فى المردشة والثرثرة التى لا تخلو من  
حكمة فى بعض الأحيان • انهم يصرخون من جوامح : « يا أى شئ افضل  
شيئنا فقد طحننا اللا شئ » • ويحدث لهم هذا الشئ ، يقومون برحلة  
ليلية مجنونة فى سيارة فيدهمون رجلا فى الطريق ويهرسون • وأمام  
جريمة القتل وفعل الهروب • أمام أن ينفقوا يجلعهم أو يبلثوا عن الحادث  
تفتت الجماعة ويحدث الصدع الى أن ينبرى أنيس زكى الموظف الفاشل  
والمثقف المثالى الذى ظل طوال الرواية صامتا مسطولا فجاء فى النهاية ليغيق  
ويصم على أن « يجرب قول ما يجب قوله » ولكنه سرعان ما يعود الى



سطله • وعلى غرائزه الحيوانية في يد •• ومبادئه المثالية في اليد الأخرى يسقط الفعل وتموت الكلمة وتنتهي الرواية • وهكذا نجد أن المونولوج الداخلي وأسلوب التداعى الحر المستمد أصلا من قصة تيار الشعور أو مجرى الوعي كان شيئا داخلا على بنية الرواية ، غير متجانس مع طبيعة الحدث ، فإذا أضفنا الى ذلك أن هذه الشخصيات ليست حقا شخصيات عبثية تتخذ من العبث فلسفة في الحياة ، بقدر ما هي شخصيات أقرب الى المجون والانحلال أو الفوضى والاستهتار ، لا يختلف تضييعهم الوقت في إحدى المواقف عن تضييع غيرهم الوقت في أحد النوادي أو المقاهي أو الحفلات ، رأينا الرواية لم تكن ثرثرة فوق النيل وإنما هي ثرثرة فوق الورق !



## الأقصوة المسرحية \*

بين نجيب محفوظ  
وجون شتاينبك

سليمان فياض

لنجيب محفوظ ، دائما ، مثل ما ليعحي حقي ، ويوسف ادريس ، فضل السبق والريادة . واذا كان يعحي حقي يتميز بدعوته الملحة الى الأسلوب العلمي ، الشعري ، المركز والمكثف ، في لغة القص ، وبتحسسه الدوب لروح شعبنا ، باللمسة الانسانية ، واللفظة الذكية ، ويوسف ادريس يتميز بقدرته الحارقة على المفامرة الفنية ، مرتكزا على موهبته ، وشفافية حساسيته ، وصدقه مع الواقع ، فان نجيب محفوظ يتميز دائما في وجداني كقاري بسميه الدوب ، ليكون شاهدا على مجتمع عصره : واقما وفكرا ، وبمحاولته المستمرة التجدد مع دوره كشاهد في مواجهة واقع هذا العصر ، ومع دوره كشاهد في مواجهة فكر هذا العصر . تتجدد قوالبه الفنية ، وأشكاله القصصية مع هذا الدور المزدوج : من الواقع الى الفكر ، ومن الرواية الطويلة الى الرواية القصيرة ومن الاقصوة الى الحوارية . انه كشاهد يواجه حياة المجتمع ، وواقع العصر ، بغير روح يعحي حقي المتصوفة الشاعرة ، وبغير روح يوسف ادريس الشسابة القلقة ، المتغيرة المتغيرة . يواجهها بروح الشاهد روح العالم المراقب لحركة المجتمع في الواقع ، وفي الفكر . ولذلك نراه يغير منظور رؤيته من حين الى آخر ، ويغير عدسات الرؤية ، ويغير معها الأدوات والوسائل ، كمهندس معماري ، وعالم فنان ، يجهد للتكيف بأدواته وتصميماته مع طبيعة الأرض وواقعها ومناخها . ومن هذه التجارب المتميزة الرائعة لكيارتنا الثلاثة يتعلم المنشئون للقصه ويستفيدون ، ايجابيا وسلبيا قبولاً ورفضاً ، استمراراً وتجاوزاً ، كما يستفيدون من بعضهم البعض في الجليل الواحد .

(\*) القاهرة : مجلة المجلة ، أغسطس ١٩٧١ .

ومع كل تجديد لنجيب محفوظ ، مع كل دور له كشاهد ، مع كل تغيير له فى المنظور والرؤية ، فى الوسائل والتصميم ، يدل نجيب محفوظ بحديث أدبى عابر ، يمر كثيرا دون أن يتوقف عنده أحد من نقادنا ، عن سر من أسرار تفكيره وتجده .

ومن محاولات نجيب محفوظ الإبداعية ، وأحاديثه الأدبية ، يستمد المنشئون للقصة جانبا من معرفتهم بهذا الفن ؛ وجانبا من معرفتهم بفن نجيب محفوظ ، ويكتشفون بهذه المعرفة الجيد والردى ، ويتعرفون الى الصواب والخطأ . ويقفون من هذه المعرفة ، عند حدود الحوار الداخلى مع أنفسهم ، ومع فنهم ، ومع ما يريدونه لأدبهم من استفادة من الانجازات الناجحة ، ومن تجاوز لأخطاء الغير . يقومون بدور الناقد ، الغائب تقريبا من حياتنا الأدبية . وربما كان هذا هو السبب الوحيد الذى يدفعنى الآن للعودة الى « حواريات نجيب محفوظ القصيرة » (١) مرة أخرى ، وفى ضوء آراء لنجيب ذكرها فى حديث هام ، مع الناقد المسرحى الشاب محمد يركات ، وقد نشر هذا الحديث تحت عنوان « حوار حول مسرح نجيب محفوظ » (٢) .

وكان الحديث يدور حول المسرحيات الخمس التى نشرت فى مجموعته القصصية « تحت الظلة » و « مشروع للمناقشة » ، و « المهمة » . وهى كأعمال أدبية بعيدة عن أن تكون قصصا ، بناؤها المسرحى ، وحوارها الدرامى . وبها دخل نجيب محفوظ حياتنا المسرحية ككاتب مسرحى ، بغير خطة موضوعية : « لقد وجدت نفسى .. على أبواب المسرح بغير خطة موضوعية » ( ص ٢٠٢ ) . لكن نجيب يكشف فى هذا الحديث نفسه عن الدافع لكتابة المسرح ، فيقول : « اثنا نعيش فى عصر المسرح بلا جدال .. فهذه اللحظة المزدهمة بالكثير من الأفكار والمشكلات لا يمكن مناقشتها الا عن طريق المسرح .. ان الرواية تحتاج الى هدماء وروية لأوضاع مستقرة . ولهذا فهى لا بد أن تتواهى - الآن - ليصبح المسرح هو سيد الموقف » ( ص ٢٠٠ و ٢٠١ ) . لقد ناق نجيب محفوظ الى أن تكون صلته بالجمهور ليست مجرد صلة كاتب بقرائه ، بصورة غير مباشرة ، ولكنه أراد ككاتب أن تكون صلته بجمهوره صلة مباشرة ، ففجر القصر ،

---

(١) نشر المقال ، بهذا العنوان فى عدد من مجلة للجنة هذا العام . ولزيت من الغرسة لهذا الموضوع يراجع ما كتبه الناقد الدكتور عبد القادر القط ، تحت عنوان « قضايا أدبية » فى عدد مايو رقم ( ١٧٣ ) من مجلة اللجنة هذا العام .

(٢) نشر الحديث فى العدد الخاص عن نجيب محفوظ من مجلة الهلال ، فى شهر فبراير سنة ١٩٧٠ .

مؤقتا ، لهذا الهدف ، ولكي يواكب « اللحظة المزدهمة بالكثير من الأفكار والمشكلات » التي « لا يمكن مناقشتها الا عن طريق المسرح » والتي تنف الرواية عاجزة حيالها ، لانها « تتجه الى عرض قطاعات المجتمع وتقدمها وتحليلها ، ولا يمكن أن يتم » لها « هذا » في مجتمع يمر بمرحلة مزدهمة بالقلق والخطر والمواجهة » ( ص ٢٠٠ ) . وسميا الى هذه الصلة كتب نجيب مسرحياته الخمس : « الحقيقة أن ظهور هذه الأعمال وغيرها على خشبة المسرح كان أول صلة مباشرة بيني وبين الجمهور الواسع لأول مرة . لقد تحققت لي هذه الصلة بالجمهور عن طريق المسرح ، لا عن طريق السينما ، وقد نجحت هذه الأعمال نجاحا ساحقا ، لم تحظ به حتى المسرحيات التي كتبت للمسرح اساسا في هذا الوقت » ( ص ٢٠١ ) .

لكن نجيبا يكتشف من خلال تجربته مع المسرح ، تأليفا له ، وصلة بجمهوره مع خشبة المسرح ، هو جمهور قليل العدد في بلادنا ، ويخسر جماهير قرائه العريضة الواسعة ، فقلة قليلة من القراء هي التي تقبل على قراءة المسرح كنص مكتوب ، أو تذهب الى المسرح لمشاهدته . معنى ذلك أن نجيبا من أجل صلة مباشرة بالجمهور ، والمثل من طول الصلة غير المباشرة بهذا الجمهور ، يضحي بالكثيرين من قرائه ، وي طرح وراء ظهره جهده كقصاص ، تالق نجمة في الحياة الأدبية زهاء ربع قرن .

هل يستمر نجيب محفوظ اذن في هذه المغامرة : يكسب المسرح ، ويخسر القصة ، يكسب متفرجي المسرح المصفودين ، ويخسر قارئ القصة العديدين ، حتى ولو كان السبب هو المعاصرة بأدبه ، ومواكبة الأحداث بقلبه ، وحتى لو كان السبب هو تحقيق الصلة المباشرة بالجمهور ؟ موقف صعب يواجهه كاتب مثل يوسف ادريس بكتابة المسرح مرة ، وكتابة القصة مرات . لكن كاتباً مثل نجيب محفوظ لا يستطيع أن يسير في هذا الخط ، وهو يعترف في حديثه لنا بقوله : « اعترف أنني غير مؤهل تماما لأن أكون كاتباً مسرحياً » ( ٢٠٢ ) وقوله : « من الناحية الفكرية انا اكتب المسرح من حيث انتهيت في الرواية . اما من الناحية الفنية ، فانا مجرد كاتب مبتدئ ، ولا يمكن أن ادعم أنني انتمى الى كتاب المسرح الجاهليين أنني ما زالت أجرب ولهذا فانا انفسوى تحت لواء المسرح التجريبي » ( ص ٢٠٥ ) . بل يذهب الى ادانة اتجاهه للمسرح فيقول : « اعتقد أن مسرحياتي الخمس كانت كلها انفعالا بالفكر ، أكثر منها عرضا لحياة واقعية » ( ص ٢٠٥ ) ويعلن : « لا . انا لم افكر من قبل في أن أكون كاتباً للمسرح ولست اعتبر نفسي كذلك حتى الآن . وما أظن أنني سأكون كاتباً مسرحياً في المستقبل » ( ص ٢٠٢ ) ويؤكد عزمه بقوله : « وصلني فلان اكتب مسرحاً مرة أخرى » . بل ويلتمس التبرير لما كتبه

من مسرحياته فيقول : « اننى كتبت مسرحياتي الخمس التى ظهرت فى مجموعتى الأخيرة ( تحت الظلة ) مستهدفا بها القراءة أولا وأخيرا »  
( ص ٢٠٥ ) .

انه يكشف ومرة واحدة ، بهذه العبارات ، عن حيرته بين الفن الهادئ ، وبالتأليف القصصى ، وبين الرغبة فى المعاصرة والمتابعة لما يجرى حوله بازدهام وسرعة وحدة بالتأليف المسرحى ، عن حرصه على جمهوره القارى ، وطمعه فى جمهور المسرح المعاصر ، والمتزايد ، عن رغبته فى تحقيق الصلة المباشرة وغير المباشرة بجمهور الأدب والفن ، فى وقت واحد . ان احدى عينيه فى الجنة ، والأخرى فى النار . شطر من قلبه ، الشطر الأكبر ، مع القصة ، ومع تاريخه ، وجمهوره الواسع ، والشطر الآخر ، الشطر الأقل ، يرنو الى روح العصر - كما يراها - ، الى المسرح ، وجمهور المسرح ، الى حركة العصر السريعة النبض والتغير . مع غير نجيب ، كان يمكن حدوث الاختيار : الانحياز الى نفسه ، الى الفن الهادئ ، الأبقى ، والأخلد . لكن نجيبا يكتشف أنه قد قطع شوطا فى قصصه منذ « أولا خارتنا » ، بل منذ « السكرية » فى فصولها الأخيرة ، شوطا تغلب فيه الحوار ، على سائر وسائل القصص الأخرى . ويمسك نجيب بهذا الخيط : الحوار يكتسح الكلمات فى قصصه . والحوار عصب المسرح . اليس كذلك ؟ ها هو يقول فى حديثه : « الحق اننى لم افكر عن قصد عملى مسبق فى الكتابة للمسرح . ولكننى وجدت نفسى أمام أبوابه المغلقة .. وقد جاء ذلك فى تطور طبيعى وبالتدرج ، حين وجدت نفسى أحس - أو اضطر - الى ضرورة الاعتماد كثيرا على الحوار ، فى عدد غير قليل من قصصى ورواياتي الأخيرة » و « لعلك لاحظت ان قصصى ورواياتي الأخيرة كادت تعتمد تماما على الحوار .. ومعنى هذا أن النقطة الى الكتابة للمسرح كانت نتيجة طبيعية وغير مخططة » ( ص ٢٠٠ ) .

ويعثر نجيب خلال المحاولة ، وعبر التجريب على الحل الأمثل لتحقيق التوازن فى هذه المعادلة الفنية المصرية الصعبة ، ويعتقد أنه به يصيد عصافورين بحجر واحد ، وبضربة واحدة ، ويعمل أدبى واحد ، يواكب به العصر ويلحق حركته ، ويحتفظ فيه بالفن الذى يجيده ، وبالوسائل التى يتقنها . يحتفظ به بقارىء القصة ، ويجذب اليه متفرج المسرح ومن قبله المخرج ، والممثل ، على خشبة المسرح ، يحدث « توليفة » من القص والمسرح ، من لغة القص ووسائله ، وبخاصة وسيلة الحوار المسرحية الأصل ، ويصطنع « للغة » فلسفية ، هى أصداق ما يدل على أعماله القصصية بعد هذه المسرحيات الخمس ، فى مجموعته : « حكاية بلا بداية

ولا نهاية » : « حارة العشاق » و « روبايبكيا » و « الرجل الذي فقد ذاكرته مرتين » و « عنبر لولو » وفي أعماله القصصية الخمسة الأخرى التي نشرت بمجلة الهلال ابتداء من شهر فبراير عام ١٩٧٠ ، هذه اللفظة على « الحوارية » التي يعرفها في حديثه بقوله : « والحوارية قصة في جوهرها ، ولكنها تعتمد على الحوار » ( ص ٢٠٢ ) . ويحدد نجيب الدافع إلى لجوئه إلى هذا الشكل الوسيط بين القصة والمسرح فيقول : « أحب أن أقول - أولا - تحت الحاح اللحظة التاريخية التي نعيشها الآن - ومعنى هذا أنني لجأت إلى الحوار والنقاش لأشارك فيما يحدث ، ولأقول فيه رأيا ، ثم لأواكب الأحداث السريعة المتغيرة . بهذه الأعمال القصيرة » (١) ص (٢٠٦) . ويررر انتقاله إلى هذا الشكل الوسيط بقوله : « وقصصى الحوارية التي تحدث عنها ، اقتضتها طبيعة تجربتي في الكتابة ، والتطور الطبيعي لها » ( ص ٢٠٨ ) ويحدد نجيب الهدف من اللجوء إلى « الحوارية » بهذه الكلمات : « فمن شاء أن يتناولها كقصة وجدها كذلك ، ومن يراها تصلح للمسرح ، فلن يكون بحاجة إلى اعتدائها مسرحيا . وقد كتبت « حارة العشاق » مثلا كقصة ، ولكن المخرج المسرحي « سعد أردش » وجد فيها مسرحية من ذات الفصل الواحد . وقد اتصل بي ليقصها على مسرح التلفزيون كقصة قصيرة » ( ص ٢٠٢ ) . ويقدم نجيب محفوظ اسما آخر يقترحه ، لهذا الشكل ، شكل الحوارية ، فيقول : « تستطيع أن تسمى هذا النوع على سبيل الطرافة « ق ، م » ، وهما الحرفان الأولان لكلمتي قصة ومسرحية ، لأن هذه الحواريات تجمع بين جوهر القصة ، وشكل للمسرح » ( ص ٢٠٢ ) .

ويعتقد نجيب أنه الأسبق في ابتكار شكل الحوارية في أدبنا المحلي . وأنه لم ير له نظيرا في الأدب العالمي حين يقول : « وأشهد الله أنني لا أعرف

(١) وفي الحديث نفسه يقول نجيب محفوظ ( ص ٢٠٤ ) : « التي اكتب الرواية أو القصة ، فيفسرها الناقد التفسير الذي يريد ، ويفسرها القارئ التفسير الذي يريد . ولكل منهما الحق في التعبير . وربما كان تفسير الناقد أو القارئ يختلف تماما عن تفسيري أنا الخاص ، ورؤيتي الذاتية للعمل ، يمثل ما حدث أخيرا معي ، بعد أن نشرت آخر حوار يأتي « حارة العشاق » . لقد التقيت بعدد من الاصفاة والكتاب . فقال كل منهم شيئا مختلفا عن الآخر في هذه الحوارية . وأقول إن كل ما قالوه يختلف تماما عما كان يقول في رأسي وأنا اكتبها . ولكنني أقول أيضا أن من حق كل منهم أن يرى منها ما يريد » أ. ح. ، وإذا كان هذا ممكنا تقبله وتبريره بالنسبة للعمل الفني الذي لا يريد به الكاتب مواكبة الأحداث ، وقول رأيه فيها ، فكيف يمكن إذن تبرير العمل الفني الهادف . إذا تعرض تفسيره لتعدد وجهات النظر بين القراء . وبين النقاد . وبين الكاتب نفسه ؟ ولم إذن كان اللجوء إلى شكل الحوارية ، والتضحية بكثير من وسائل النص ، والقيم الفنية ؟

لهذا اللون من الكتابة نظيرا في الأدب المحلى . باستثناء تجربة استاذنا « توفيق الحكيم » : « بنك القلق » المعروفة بـ « المسرواية » . ولكن تجربتي في جوهرها تختلف كثيرا عن تجربة الحكيم . فتوفيق الحكيم جاء بقصة ، وكتبها مرتين : مرة كرواية ، ومرة ك مسرحية أما انا فمزجت بين الاثنين في وحدة عضوية وفنية واحدة . واعتقد انه ليس امام الروائي الذي يعيش في عصر المسرح حلا آخر ، غير ان يكتب قصصه في شكل حوار . ثم .. اشهد القمرة ثانية اننى لم اقرأ لهذه الحواريات نظائرا في الادب العالمي . اشهد مغالاة ان يغرج علينا « انيس منصور » .. اقصد « محمد نصر » باطلاعاته الواسعة ، وعلمه الغزير ، ليقول لنا ان هذا اللون قد اخذ عن كاتب امريكى او لاتينى ، او كاتب من بلاد وادى الواقع ، او ما شاء له خياله ان يذهب .

ومن حق نجيب محفوظ ، اى كاتب آخر ، ان يستفيد من شكل ادبى لشكل ادبى آخر وان يولد من شكلين شكلا ثالثا . فالادب والفن بحر واسع ، يصب فيه الف نهر ونهر . ولأن الحوار هو الوسيلة المسرحية الأولى ، ولأنه موجود أيضا بين وسائل القصص ، فمن حق الكاتب اذن ان يرجع استخدامه على وسائل القصص الاخرى في القصة ، او ان يستعين به لتوليد شكل ثالث من القصة والمسرح . ذلك امر طبعى ومحتمل الحدوث . واحد اسباب ، او وسائل ، تمايز المدارس والاتجاهات الادبية - فى تقديرى - فى مجال الابداع القصصى بالذات ، يكمن فى ترجيح احدى وسائل القصص على الاخرى ، استجابة لتغير رؤية الكاتب للعالم ، وتغير تجاربه ، واختياراته لها من عناصر الواقع . ونحن نصدق نجيبا الذى اعتدنا الثقة به على مستوى الخلق والابداع كشاهد لمصره : واقعا وفكرا ، حينما يقول لنا انه لم يعرف نظيرا للحوارية فى ادبنا المحلى . ونصدق حينما يقول لنا انه لم يقرأ لهذه الحواريات نظائرا فى الادب العالمي . غير ان هذه النظائر موجودة فعلا فى ادبنا المحلى ، فى عديد من قصص نجيب محفوظ القصيرة ، فى مجموعاته السابقة ، وفى اقصيص قصيرة لكتاب آخرين بل ان تجربة الحواريات كانت مطروحة ضمنا ، كفضول فى روايات عربية لنجيب محفوظ ولآخرين غيره . وهذه النظائر للحواريات موجودة ايضا فى الادب العالمى ، فى عديد من الاقصيص ، والفصول الروائية ، للكثيرين من الكتاب العالميين الذين تعرفنا الى ألوان من ادبهم القصصى فى الربع الاخير من هذا القرن ، ونجاحه فى الادب الروسى والامريكى والفرنسى والانجليزى .

ان نجيب محفوظ ، كدارس قديم للفلسفة ، شديد الاحتفاء بالحوار ،



ولذلك نجده وسيلة قصصية بارزة في قصصه الأخيرة ، ومنذ أكثر من عشر سنوات . ولجوء نجيب الى تغليب الحوار في أعماله الأدبية ليس بالأمر الجديد ، ولكن الجديد عنده ، هو تقديم أقاليمه الحوارية ، في صورة لوحات ومشاهد ، يرى نجيب نفسه أنها ، بوفرة الحوار ، تشبه أن تكون مسرحا . لكن هل يكفي ذلك : الحوار ، واللوحات أو المشاهد ، لتحقيق مزج فنى بين المسرح والقصة فى « **وحدة عضوية وفنية واحدة** » ؟ أو لتسمية هذه الحواريات بالأقاليم المسرحية . لسست أرى ذلك فالناذج التى قدمها لنا نجيب محفوظ ، حتى الآن من حوارياته ، لا تصل بنا الى ما يمكن تسميته بـ « **الألموصة المسرحية** » ، أو الى تحقيق لهذا المزج الفنى بين المسرح فى « **وحدة عضوية وفنية واحدة** » ، بزواج شرعى يمكن أن تعترف به أعرافنا وتقاليدنا الأدبية ، مهما حاولنا معها وفيها من تجديد . ونجيب نفسه ممن يحترمون المسميات والأصول فى تجديده الأدبي ، وتطويره الفنى ، لأعماله القصصية . أن هذه الحواريات تتميز كثيرا حين تقترب من الشكل القصصى ، ولكنها أكثر اهتزازا وابتعادا عن الشكل المسرحى . أنها بعيدة عن أن تكون قصصا قصيرة ، أو قصيرة طويلة ، ولكنها أكثر بعدا عن أن تكون من مسرحيات الفصل الواحد . ان المسرح كآدب ، بناء مسرحى خاص . شكل أدبى له تكنيك درامى معين . وهذا البناء الدرامى المصمم ، والمعهود ، وبعد كل تجديد ممكن فيه ، قائم وموجود دائما . وأداته الرئيسية هى الحوار ، فالحركة ، فالتعليمات المسرحية الخاصة بالمخرج ومعاونيه . والخاصة بالممثلين . والحوار فى العمل المسرحى حوار درامى ، ذلك شرطه ، لأنه لصيق الصلة بفن المسرح ، وبناء المسرحية . وهو فى ذلك يختلف عن الحوار فى العمل القصصى . فالحوار فى القصة لا يشترط فيه درامية . واذن فلكي ندخل عالم المسرح لابد أن ندخل اليه أولا من بابه . ذلك يعنى أنه من المستحيل تقريبا ، وبعد تجربة نجيب الحوارية ، أن ندخل المسرح من أبواب القصة ، أن ندخل بالقصة عالم المسرح ، الا بعد فك القصة نفسها ، وإعادة تركيبها لمسرحتها ، فى بناء مسرحى ، وحوار مسرحى ، وتعليمات مسرحية . وهذا هو ما حدث لكثير من الروايات والأقاليم فى بلادنا . وفى سائر أنحاء العالم ، ومع بعض روايات نجيب محفوظ . ومن توفيق الحكيم حين أراد أن يحول قصته الى مسرحية ، أو مسرحيته الى قصة . وذلك يعنى أيضا ، أن نجيب محفوظ لم يقترب اقترابا حقيقيا وقمالا من المسرح بحوارياته ، حاول الدخول الى المسرح من باب القصة ، لمجرد شبهة الحوار فى حوارياته ، أو شبهة اللوحات والمشاهد ، ولم يصل بهذه الحواريات

القصيرة الى ما يمكن أن يسمى **ومن باب الطرافة** : « ق ٠ م » وذلك يعنى أخيراً أنه يمكن النحول الى عالم القصة من أبواب المسرح .

ليست هذه الحقيقة مجرد افتراض منا أو رأى من تلقى أرسطى . ولكنها ثمرة محاولة ناجحة حققت شكلاً أدبياً جديداً فى الأدب الصالى .  
المعاصر شكلاً أدبياً ثالثاً يمزج فنى ، وفى « **وحدة عضوية وفنية واحدة** » وبزواج شرعى بين المسرحية والقصة . هو شكل « **ق ٠ م** » أو « **الاقصوصة المسرحية** » شكلاً تجاوز به صانعه حدود « **الحوارية** » ، أو قلنفل انه أوقفها على قدميها ، وحقق به الصلة المباشرة بين الكاتب ، وبين جمهوره القارى ، وجمهوره المتفرج ، بحجر واحد . ونجا بهذا الشكل من الغربة الفنية ، والغربة الأدبية ، والضيق الروحى . هذه المحاولة الناجحة ، والذكية ، والممتازة ، والرائدة قام بها الكاتب الأمريكى الكبير « **جون شتاينبك** » وفى حدود معرفتى ، ربما كانت محاولته هذه هى المحاولة الوحيدة حتى الآن : وكى هى ضئيلة معرفتى ، وبشديدة التصور والتقصير .

والذى أعرفه أن شتاينبك دخل الحياة الأدبية من باب القصة ، ككاتب قصصى ، كتب الرواية والقصة القصيرة بلغة القص ووسائله . وفى أواخر الخمسينات قرأت له ثلاثة أعمال مترجمة الى العربية هى : « **أقول القمر** » و « **فيران ورجال** » و « **الؤلؤة** » . استمتعت بها كقصص ، واستفدت منها فى دراستى الشخصية للقصة . استمتاعى واستفادتى من « **شعاع السردى المقلب** » . غير أننى لاحظت ، مجرد ملاحظة ، أن « **أقول القمر** » و « **فيران ورجال** » و « **الؤلؤة** » لها بناء مسرحى محكم فقلت لنفسى : هكذا شاء المؤلف أن يصممه بناء رواياته القصيرة . ثم حدث ما أدهشنى ، اكتشفت أن « **شتاينبك** » قد دخل بهذه الأعمال الثلاثة عالم المسرح ، أو بعبارة أصح ، دخل عالم القصة عن طريق مغاير ، وغير طريق القص المعهود من باب المسرح . لم يكن ذلك ذكاء منى فخبرتى بوسائل القص ، ووسائل المسرح ، كخبرة الكثيرين فى بلادنا ، اجتهدية وقاصرة ومرتبلة ، لأسباب حضارية وثقافية نحياما جميعا . كنت أزور دمشق فى رحلة سريعة وقصيرة . حين صادفت فى إحدى مكاتبها الصغيرة ترجمة لرواية قصصية من تأليف : « **جون شتاينبك** » . وكان عنوانها الذى حار المترجم فى ترجمته هو « **الوميض** » أو « **الوهج** » . وكان لهذه الرواية مقدمة قصيرة بقلم « **شتاينبك** » . لم أعن بها فى البداية . حتى أتت قراءتها . وشجعنى حتى النخاع بناؤها المسرحى الواضح فى أربعة فصول « **درامية الحوار** » ومتصاعبة

البناء حتى الذرة الكلاسيكية المعتادة ، حين بلغت أزمة الرجل الكهل -  
القوى والعقيم جسديا « جروسول » قمتها لكن قوته الروحية لم تكن  
عفيما ازاء زوجة شابة تحبه ويحبها بصق ووفاء نادرين .

فصاح وهو يحمل ابنها من غيره ، بالجسد ، ومنه بالروح والتوق  
والرغبة ، في أن تسمعنه وفي أن تبقى على حبهما : انظري . انه ابني .  
انه يشبهني . انا أبوه . كل طفل في العالم هو ابن لكل رجل . كل  
رجل في العالم هو أب لكل طفل . وعدت الى المقدمة . قرأتها مرات  
عديدة ، في ليالي الغربة والوحدة ، فوق قمم السلط الاردنية الجبلية  
لمرتفعة . واكتشفت من هذه المقدمة هذا الشكل المولد من القصة  
والمسرحية ، أقصد من المسرحية والقصة . شكل « **الاقصومة المسرحية** »  
فهكذا أسماه ، وتأكد لي أن « **الوميض** » أو « **الوهج** » كانت تجربته  
الأولى في هذا الشكل . وأن أعماله الثلاثة الأخرى كانت تسير في نفس  
القالب والصياغة : « **أقول القمر** » و « **فيران و رجال** » و « **اللؤلؤة** »  
شدتني التجربة اليها كدراسة وفكرة وتجربة . كتبت عنها مقالا قصيرا  
في مجلة البوليس ، عام ١٩٥٨ اعتمدت فيه على هذه المقدمة ، على فراءتي  
لهذه الأعمال . وكان عنوان المقال « **شكل جديد في الأدب المعاصر** » (١) .  
فقدت المقال ، كما فقدت هذه الأعمال ، خلال رحلة السنين وما حملته الى  
من تنقلات وأسفار . لكنني مازلت أذكر كل شيء الأعمال ، والمقدمة ،  
والمقال لا تزال الأفكار باقية معي .

واجه « **شتاينيك** » مشكلة مع الجمهور تتصل بالقالب والفن .  
هي مشكلة أنه بعمله المسرحي لا يجد اقبالا كبيرا خارج حدود خشبة  
المسرح ، من جمهور القراء للأدب وبخاصة للقصة ، وبنفس القادر الذي  
يحظى به ككاتب قصصى ومعنى ذلك أن العمل المسرحي كنص أدبي ،  
عمل شبه ميت ، لا يجد حياة أخرى . خارج خشبة المسرح الا من النقاد ،  
والأدباء وعشاق الأدب من القراء الرفيعة الذوق . وشاء « **شتاينيك** »  
كما شاء « **تجيب محفوظ** » أن يظل هذا الجسد قائما أيضا ، حتى بعمله  
المسرحي ، بينه وبين الجمهور الواسع . لقراء قصصه . في الوقت الذي  
يظل فيه هذا العمل صالحا بصورة مباشرة لتقديمه على المسرح .

اكتشف « **شتاينيك** » خلال تأمله وممارسته للعمل الأدبي ، قصة  
ومسرحا ، أن الحوار الدرامي هو الوسيلة الأولى للعمل المسرحي وأن  
الوصف هو الوسيلة الأولى للعمل القصصى . واكتشف أن الحوار المسرحي

---

(١) كون شاكرا لو بمت الى قاريء بالصلحة التي تلي بها هذا المقال .

هو حوار مسموع : دياالوجا كان هذا الحوار أو متولوجا ، وأن الوصف القصصى يقابل فى المسرحية التعليمات المسرحية للمخرج ، ومعاونيه ، وللممثلين ، وأن هذا الوصف فى القصصة فى واقع القصص نوعان من الوصف : وصف خارجى حسى ، مباشر - ووصف داخلى ، شعورى . وكانت هذه هى اكتشافاته على مستوى دراسته لوسائل الكتابة القصصية، ووسائل الكتابة المسرحية . ومن هذه الاكتشافات والدراسة خرج شتاينبك عن الحياة الأدبية فى العالم كله بشكل أدبى جديد أسماء بعبارة صريحة فى عنوان مقدمته ل : « الوهج » أو « الوميض » : « الاقصوصة المسرحية » سماه اقصوصة ، لأن العمل المسرحى مناظر - بطبيعته أدبى للقصصة القصيرة ، وليس للرواية وهو ما أكد عليه نجيب محفوظ فى حديثه ، وسماه بالمسرحية لأن بناءه هو بناء مسرحى وليس بناء قصصيا ، بناء درامى مقيد بأغلال التصميم وزاد « شتاينبك » فى تنفيذه لهذا الشكل الجديد بالتزم بالبناء المسرحى التقليدى ، تأكيداً مشدد منه على امكانية الكتابة دائماً بهذا الشكل الأدبى الجديد وبصورته التى قدم أكثر من نموذج ناجح لها ، حتى ضفط أكثر القيود والشروط المسرحية - فكيف صمم « شتاينبك » شكله الأدبى الجديد ؟

صمم « شتاينبك » : « اقصوسته المسرحية » فى بناء مسرحى صاوم ، وبحوار درامى ، يتصاعد بالفعل المسرحى ، ويتطور بالشخص المسرحية ، كالمعتاد والمألوف ، من فصل الى فصل ، ومن مشهد الى مشهد ، ومن منظر الى منظر ، ومن لوحة الى لوحة ، وحتى يبلغ ذروة التوتر . حول التعليمات المسرحية المختلفة حتى ما كان منها للممثلين الى وصف قصصى خارجى ، فى بداية الفصل ، وفى أواسطه ، ونهايته ، ووصف بلفة القصص الخاصة ، المتواضعة ، لا بلفة المسرح الهندسية الآمرة . طرح بعيداً عنه ، من هذا الوصف ، الوصف الداخلى ، أو الوصف الشبعورى ، الإدراكى ، التحليلى . حافظ على الحوار الدرامى المسرحى المسموع . وبهذا التكوين الأدبى الجديد ، أو الصياغة القصصية للعمل المسرحى : بالبناء المسرحى أولاً ، ثم بالحوار الدرامى المسرحى ثانياً ، ثم بالوصف القصصى الخارجى ثالثاً . كتب « شتاينبك » : « اقصوصة مسرحية » ، ولد شكلاً جديداً صاغه من المسرح والقصص ، ساعياً بهذا الشكل ، وبهذه الصياغة ، بعمله المسرحى ، لا القصصى ، الى القارئ العام للادب ، وإلى قارئ القصص بصفة خاصة . وأوضح « شتاينبك » أنه بهذه الصياغة يتوجه أولاً الى هذا القارئ العام ، وأن الوصف القصصى يقابل التعليمات المسرحية ، ويوسع المخرج ، ومعاونيه ، والممثلين ، تحويل هذا الوصف القصصى الى تعليمات مسرحية عند التنفيذ لها على خشبة

المسرح : ديكور ، واكسسوار ، وحركة ، وأداء . وأكد « شتاينيك » أنه بهذه الصياغة القصصية للعمل المسرحي ، وعلى احساس أقرب الى روح العمل ، وعى أكبر يروح الكاتب في هذا العمل ، وهدفه منه .

وبعد : ما الذى أردته حقيقة بهذا المقال : هل كان الأمر منى مجرد مناقشة لاصطلاح ؟ أم تصحيحا اعتقده لأفكار وردت بحديث نجيب محفوظ مع محرر مجلة « الهلال » ؟ أم دعوة لأدينا الرائد نجيب محفوظ ، ليدخل القصة من باب المسرح ، اذ شاء الوصول الى الجمهور المتفرج ، والجمهور القارى ، مما ؟ أم دعوة اليه ليطور « الحوارية » ، الى « القصصية مسرحية » قلبا وقالبا ؟ أم دعوة اليه ليهجر الحوارية التى تعتمد على الرمز ، والاحالة الى واقع معاش ومعاصر ، حتى يستمد العمل الأدبي حياته من ذاته لا من واقع خارجي . وحتى لا تختلط حياله كل التقادير . وتختلف وتتناقض كل التفاسير . ويظل المعنى كما يقولون فى بطن الشاعر ؟ أم أننى أردت بهذا المقال مجرد دراسة تجهد أن تكون متأنية . وواضحة ، وعادلة ، لمحاولة دعوبة ونبيلة ، مستمرة ومصرة من نجيب محفوظ ، الحرىص أبدا على التجديد والتجدد ، لنستفيد منها نحن أبناءه ، وأحبائه ، ايجابا وسلبا ، نحن المنشئين للقصة بعد نجيب محفوظ ؟ . واعتقد أن ذلك كله وارد ومقصود . واعتقد أننى بهذا المقال . انما ادعو سائر رفاقنا القصاصين الى دراسة وسائل فنهم فى أعمالهم وأعمال الآخرين دراسة حرفية ومهنية خاصة . واعتقد أن هذا المقال تعبير عن تقديرنا لنجيب محفوظ ، وعن حبنا له وحرصنا الشديد عليه . ومحاولتنا للاستفادة من جهوده الرائعة والمغامرة . و . أن المناقشة بين رفاق الحرفة ، لا تفسد للود قضية .



## الفصل السادس





● الشكلية الجمالية

● التحليلية

● الحضارية



## عنصر القدرية في اللص والكلاب

---

### د • رشاد رشدي

اللص والكلاب آخر روايات الأستاذ نجيب محفوظ هي في اعتقادي أهم ما ظهر في المكتبة العربية لمدة طويلة ..

وليس السبب في ذلك أن نجيب محفوظ ، قد أتى فيها بشيء جديد وأنها تعتبر نقطة تحول في فنه القصصي فرغم أن هذا صحيح إلا أن الجديد في الفن لا يمكن أن يكون هاما لمجرد أنه جديد ..

قد يكون هذا صحيحا بالنسبة للعلم .. أما في الفن فلا يكتسب العمل أهميته من كونه جديدا كما أنه لا يفقد ما لكونه قديما لأن العمل الفني له قيمة مطلقة لا يدخل الزمن في قياسها وإن كان يتدخل أحيانا في ادراكنا لها ..

ولست أشك في أن مؤرخي الأدب عندنا سيعتبرون اللص والكلاب فاتحة عهد جديد في الرواية العربية لأنها قد أرسيت أسلوبا فنيا جديدا سيفيد منه الكثيرون من كتابنا •

ولكن أهمية هذا الأسلوب ليست في جدته بل في ملامته .. فعندما نتحدث عن الشكل أو الأسلوب الفني يتصور بعض الناس أن هناك شكلا أو أسلوبا مطلقا يجب أن يلتزم به الكاتب فيما يكتب .. ولذلك فهم يعتقدون أن الصلة بين الشكل والموضوع هي نفس الصلة بين الوعاء والماء يمكن أن تفصل الواحد عن الآخر أو العكس •

**والحقيقة أنه لا وجود للموضوع دون الشكل الذى تصوره به الكاتب**  
••• فما من فكرة أو احساس يمكن أن يكتسب صفة الموضوعية الفنية -  
- أى يتحول الى عمل فنى - دون أن يكون قد أخذ بالفعل شكلا معينا ••  
وهذا الشكل المعين ليس أى شكل بل هو الشكل الملائم للاحاساس ملائمة  
حتمية بحيث لو أن الاحساس أخذ شكلا آخر لتحول الى موضوع أو عمل  
آخر يختلف كل الاختلاف عن العمل الموجود بالفعل •

**هذه الحقيقة الفنية الهامة تتضح فى « اللص والكلاب » أكثر مما**  
تتضح فى الكثير من غيرها من القصص ، فلو أننا جردنا أحداث هذه  
القصة عن الأسلوب الفنى أو الشكل أو التكنيك الذى صورها به نجيب  
محفوظ لأمكننا تلخيصها على الوجه التالى :

رجل تخونه زوجته مع صديق له ويدخل السجن بسبب هذه الخيانة  
ثم يخرج من السجن لينتقم من زوجته وصديقه وتنتكر له ابنته الطفلة  
لأنها لا تعرفه فيزيده هذا حنقا ورغبة فى الانتقام ويحاول قتل صديقه  
ولكنه يقتل رجلا آخر خطأ •• وفى الوقت نفسه ينتكر له صديق آخر  
كان يثق فيه كل الثقة فتثور نائرتة ويحاول قتل هذا الصديق ولكنة  
يخطئه أيضا ويقتل رجلا آخر • ويصبح حديث الناس فهو سفاح يقتل كل  
من يقف فى طريقه وتطارده العدالة •• وهو يحاول أن يهرب عند غائية من  
غائيات الليل ، انتظارا لمساودة الانتقام ولكن هذه الغائية تخفى هى  
الأخرى ، فيهم على وجهه لا يجد ماوى الى أن يقسح فى أيدي الشرطة  
ويقتلونه •

قصة السفاح الذى عرفته القاهرة فى العام الماضى أو العام الذى  
سبقه لا أذكر • وهى قصة بوليسية من الطراز الاول كان يمكن أن  
يتناولها أكثر من قلم وتظل مع ذلك قصة السفاح التى عرفها البوليس  
وأسهبت الصحف فى وصفها شهورا بأكملها •• قصة خيانية زوجية  
وانتقام وقتل خطأ وموت القاتل فى النهاية •• وقد يهتم كاتب من الكتاب  
بقصة الخيانة الزوجية ، وهى الموقف الذى تنبع منه القصة بأكملها ،  
فيفصل أسباب هذه الخيانة ويفصل أيضا مشاعر الزوجة الخائنة  
والصديق الخائن والسفاح يطاردهما ، وقد يهتم كاتب آخر بمحاولات  
السفاح للهروب من البوليس والتفكير به فيصوره بمظهر البطولة الشريرة  
الى أن ينتهى أمره • وقد يهتم كاتب ثالث بجريمة القتل الأولى التى أتاها  
السفاح وكيف حيرت البوليس وكيف ازدادت هذه الحيرة عندما تبعتها  
جرائم أخرى والمحاولات العديدة التى قام بها البوليس للقبض على المجرم  
الى أن تمكنوا من قتله •• ولا حد لعدد القصص والروايات التى يمكن أن

تلهمها قصة السفاح أخيلة الكتاب .. وقد تتمتع كل من هذه القصص بما نسميه الشكل فتتطور من موقف أو بداية الى وسط الى نهاية . ولكن واحدة منها لا يمكن أن تعادل أو تشبه قصة نجيب محفوظ « اللص والكلاب » لأن الشكل المعين الذى تصور به نجيب قصته يتلاءم ملائمة حتمية مع الهدف انغنى الذى استهدفه من كتابة القصة .

ان الأسلوب الجديد الذى استعمله نجيب فى هذه القصة هو التكنيك المعروف بالمونولوج الداخلى ، وهو لم يستخدمه حبا فيه أو لأنه تكنيك جديد لم تعرفه الرواية العالمية على هذا النطاق . لا فى القرن العشرين . بل لأنه الأسلوب أو الشكل الوحيد الذى يتلاءم مع القصة كما رآها نجيب بعين الخيال ، لا بالعين المجردة .. فهو هنا لا يهتم بتسجيل التجربة ، بل بانارتها ، وانارتها من الداخل ومن زاوية فردية بحتة هي زاوية « سعيد مهران » فهو لا يحاول أن يهتم بقصة خيانة زوجته له — لا يشرحها أو يفسرها أو يملأها — بل يواجه سعيد مهران ويواجهنا بها كامر محتوم مقدر — كالقدر نفسه .

وهذه القدورية الكامنة فى خيانة الزوجة والقدورية الكامنة أيضا فى خيانة صديقه وأستاذه رعوف علوان هي القطب الذى تدور أحداث القصة فى رحاه .. ولعل إبهام أسباب هذه الخيانة أو تلك — مع أنها المحرك الرئيسى لأفعال سعيد مهران — هو الذى يضيف على هذه الأفعال صفة الحتمية من بدايتها الى نهايتها ..

ولكن ليس هذا كل ما هناك ..

فجهلنا بالتفاصيل الجزئية والمحلية للخيانة رغم تبعية أحداث القصة لها تبعية كاملة يخرج هذه الأحداث من نطاق الممكن الى نطاق المحتمل وهو بذلك يخرج القصة نفسها من نطاق التاريخ الى نطاق الشعر .

فلو أن الكاتب فسر خيانة الزوجة وخيانة رعوف علوان وشرح الظروف والأسباب التى أدت إليها لأصبحت هذه الخيانة أمرا مفهوما ندركه بمقولنا ، ومع هذا الإدراك نستطيع أن نتصور أنه لو اختلفت الظروف والأسباب ربما كان فى الامكان تحاشى الخيانة فى الماضى أو التوبة عنها فى المستقبل .

وكل هذه أمور من شأنها أن تقلل من قدر الخيانة وجسامتها لأنها تربطها بمحسوسات قابلة للتغير .. أما وهى لا ترتبط بشئ ، ولا تصدر عن مصدر مفهوم فهى كالقضاء والقدر فى جسامته وحقيقته .

وكالقضاء والقدر أيضا تتوالى الأحداث التي تنشأ من الخيانة محتومة هي الأخرى جسيمة ، تتمدد حيز الزمان والمكان لأنها تسمو عن الواقع التاريخي .. فالأحداث التاريخية تستمد كيائها من منطق الأشياء .. أما الأحداث هنا فمتطقها كامن بها أو هو - ان شئت - منطق اللامنتطق .. وهذا هو الشعر .

ونقطة أخرى ..

فمن سمات الرواية في العصر الحديث أنها تهتم بتسجيل كل ما تقع عليه العين من الزوايا والمنعطقات ، تغطيها الأبيض الى جانب الأسود وبذلك تغطيها الحقيقة الكلية . فلا تؤكد معنى دون الآخر ، ولا تبرز صورة دون الأخرى لأنها آمنة في ثقلها للحقيقة والحقيقة لها أكثر من وجه .

ولكن نجيب محفوظ في « اللص والكلاب » يتجنب البحث عن الحقيقة الكلية .. فهو لا يعتنى بتصوير مشاعر الزوجة الخائنة بعد أن يطاردها سعيد مهران ولا بمشاعر رءوف علوان صديقه بعد أن تصبح حياته مهددة ولا بإحساسات الشيخ الجنيدى أزاء سعيد مهران ولا بأى شيء آخر خارج عن نطاق تفكير وإحساس سعيد مهران في أزمته ومن الزاوية الشخصية البحتة التي يرى منها هذه الأزمة .. وإن التقار: قصصه الى الحقيقة الكلية وهو الذى يعد عيبا كبيرا في الكثير من القصص يعتبر في رأى ميزة كبرى في « اللص والكلاب » لأن عدم الاهتمام بالحقيقة الكلية والتركيز على الحقيقة الداخلية لمجرى شعور سعيد مهران بحيث تتلون به كل الأشياء وتطور فيه وبين دفتى الخيانة المحتومة كل الأحداث قد خرج بالقصة من النطاق الذاتى المحل المحدود الى لنطاق الموضوعى الذى لا يعرف الحدود .. أى الى 'نطاق الرمز' ..

فالكتاب بأفائه القدرية على الخيانة وابعثامه بالحقيقة الداخلية لمجرى شعور سعيد مهران - دون غيرها من الحقائق الا بالقدر الذى يسمح بانارة أزمة سعيد - قد أحال هذه الحقائق من معالم محلية قابلة للتغير والزوال الى كائنات موضوعية تنتمى وفي الوقت نفسه لا تنتمى .. لها كيائها الذاتى المحدود وفي الوقت نفسه تمثل كيانا أكبر وأوسع .. وبذلك استطاع أن ينتقل من الخاص الى العام فيجمل من أزمة سعيد مهران رمزا لازمة الانسان الحديث بعد أن انفصل عن جذوره فأصبح لا ينتسب .

وأصبحت خيانة زوجة سعيد وصديقه رمزا لخيانته للجنوده بل ولخيانة المجتمع كله لهذه الجنود نفسها .

- « وأذكر بك اذا نسيت .. »

هكذا ينصحه الشيخ الجنيدى .

ففض بصره فى كرب ثم سادل نفسه كيف نسى البدة وعادته انكار<sup>١</sup>  
السوء .. أبا الشيخ فقال وكانما يخاطب آخر :

- سئل « أرايت رقى نسترقئها ودواء نتداوى به ، هل يرد من قدر  
الله ، فأجاب « انه من قدر الله » .

ويسال سعيد مهران الشيخ الجنيدى :

- « ماذا تمنى » ؟

فقال وهو يتاوه أسفا :

- لم يكن أبوك ليفلق عليه قول ابدا ؟

فقال سعيد بشىء من الحدة :

- من المؤسف أننى لم أجد عندك طعاما كافيا - كما هو مؤسف أننى  
نسيت البدة ، كذلك علقى يتعذر عليه فهمك ، وسادفن وجهى فى الجدار  
ولكننى واثق من أننى على حق .. أن سعيد لم يعد يجد الطعام الكافى  
عند الشيخ الجنيدى .. وعقله أصبح يتعذر عليه فهمه مع أن والده سعيد  
لم تكن تغلق عليه أقوال الشيخ .

**والنفسام الانسان عن جلوره لا يتضح من عدم قدرة سعيد على أن  
يجد لنفسه ماوى فى الدين فحسب ، بل كذلك من عدم قدرته على أن  
يجد هذا الماوى أو هذا الرباط فى الأسرة فالخيانة الزوجية كما يصورها  
الكاتب قدر محتوم لا تفسير له - والإبنة تتنكر لأبيها - ومن أجل استرداه  
هذا الرباط - رباط الوالد بابتنة أو الشجرة بفروعها حتى يصبح للحياة  
معنى - لا بد أن تخلص الحياة من الخيانة ..**

**ومحاولته الارتباط عن طريق الفكر ، عن طريق رءوف علوان هى  
الأخرى محاولة فاشلة .. فهذه الأفكار التى نادى بها رءوف علوان والتى  
أجادها سعيد مهران وتلمذ عليه فيها قد تنكر لها رءوف فأصبحت هى  
الأخرى عديمة المعنى ..**

**حتى الحب .. الحب الجسدى مع نور الفانيسة - وهى الماوى  
الآخر - هو الآخر قد امتنع على سعيد مهران ..**

أحبك يا نور ، بكل قلبى أحبك ، واضاعف ما اعطيتنى من حب  
سادفن فى صدرك ضياعى وخيانة الأوغاد وجفول ابنتى .. وامتناع هذا

الحب عليه ، أى اختفاء نور ، هو الآخر لم يمتن نجيب بتعليله أو شرح أسبابه وكأنه يريد أن يوحي بأن هذا أيضا أمر محتوم مقدر لا سبيل إلى تغييره مثله مثل خيانة الزوجة وخيانة صديقه رموف علوان وأغلاق أقول الشيخ الجنيدى على عقله .. وضياعه .. ضياعه الذى لا سبيل إلى الفراق منه إلا بالموت ..

والاحساس بالضياع يتسع فى مجرى الشعور كلما اتسعت رقعة الأحداث ، أو بالأحرى كلما ضاقت عليه .. ومعها يتسع الاحساس بالخيانة — فهى أولا خيانة الزوجة ، وهى تنتقل إلى خيانة الصديق والفكر ممثلة فى رموف علوان ثم تنتقل لتشمل المجتمع كله ..

وهو إذ يتخيل صورة محاكمته يخاطب بقضاة قائلا :

إن الخيانة باتت مؤامرة صامتة .. أنا لم أقتل خادم رموف علوان — كيف أقتل رجلا لا أعرفه ولا يعرفنى ؟ إن خادم رموف علوان قتل لأنه بكل بساطة خادم رموف علوان — وأمس زارتنى روحه فتواريت خجلا ولكنه قال لى ملايين هم الذين يقتلون خطأ وبلا سبب ..

إن من يقتلنى إنما يقتل الملايين ، أنا الحلم والأمل وفدية الجبناء .. وأنا الكل والعزاء والدمع الذى يفضح صاحبه .. والقول بأننى مجنون ينبغى أن يشمل كافة العاطفين فادرسوا أسباب هذه الظاهرة الجنونية واحكموا بما شئتم ..

وهكذا من خلال إطار مشاعر سعيد مهران يصل نجيب محفوظ إلى المطلق عن طريق المخصص وإلى العلى عن طريق المحل وإلى الوجودى عن طريق الذاتى فيرسم صورة للإنسان الحديث بعد أن انفصم عن جلوره فأغلق على نفسه .. وجف التبع فلحن وجهه فى الجدار « وغاص فى الأعماق بلا نهاية .. ولم يعرف لنفسه وضعاً ولا موضعاً ولا غاية .. وأخيراً لم يجد بدا من الاستسلام .. فاستسلم بلا مبالاة .. بلا مبالاة .. »



### د • فاطمة موسى

منذ نشر الكاتب الانجليزى لورنس دريل رباعية الاسكندرية ( ١٩٥٧ - ١٩٦٠ ) ، أصبح اسم الاسكندرية علما على مدينة غربية ، تـمـوج بأنماط عجيبة من البشر لا يجد القارىء العربى بينها وجها واحدا يعكس وجهه أو يتعاطف معه • وكم كان يحز فى نفوسنا أن تبقى صورة الاسكندرية فى الأدب العالمى هى المدينة الهيلنستية التى ندب أفولها كفافيس الشاعر اليونانى الحديث ( شاعر الاسكندرية ! ) أو كازابلانكا شرق البحر الأبيض ، يرفرف علم الامبرالية البريطانية عليها وتقابله القنصلية الفرنسية رابضة فى موقعها الاستراتيجى أمام البحر ، وقد رمى البحر على مينائها بنفايات سلالات العالم أجمع وخاصة شواطئ بحس الروم كما صورها خيال الروائى الانجليزى •

وفى الخريف الماضى طلع علينا الأستاذ نجيب محفوظ بروايته الجديدة فى موعده من كل عام ، فإذا هى رباعية رائعة للاسكندرية الحقيقية ، بواقعهـا الذى نعرفه ونعيش فيه ، مدينة مصرية حقاً فى الستينات ، ولكن لها وجها خاصا بها يمثل تاريخها الطويل ، الماضى فى النقص فى بنسبون ميرامار نفسه بصاحبه اليونانية المعجوز ، والمتهمى اليونانى القديم فى أسفل العمارة حيث كان الاعيان يجلسون فى الماضى ينخون الشيشة كأمرأ متكرين ، وفى ذلك الجيش من الخواجات أمثال صاحب ملهى الجنفواز ، وبعضهم قد حمل عصاه على كاهله ورجل ،

★ الهوامش مجمة فى نهاية المقال •

• القلمرة : مجلة الكاتب ، ع ٧٣ ، ص ٧ ، ابريل ١٩٦٧ •

وبعضهم مازال يساوم ويماطل أو يصفى أعماله تدريجيا ، وفي ذلك العدد الكبير من القوادات اللائي يقصدهن الفتى الثرى فى الرواية ما بين مالطية وشامية وايطاسورية ! ( حسناء من أب سورى وأم ايطالية ) .

وميرامار اسم لفندق أو بنسيون يلتقى على خشبته عمود من الشخصيات لا تربطهم صلات سابقة ويكشف التقاؤهم أو قل تصادمهم عن حقيقة كل منهم . والفندق فى الأدب رمز خصب للحياة الدنيا ، لأنه دار ممر يلتقى الناس فيها زمنا - على غير موعد - ثم يمضى كل منهم فى سبيله ، وقد كثر لهذا استخدامه فى المسرح والرواية كإطار مكانى للأحداث . وبنسيون ميرامار يقوم فى :

« العمارة الضخمة الشاهقة تطالمك كوجه قديم ، يستقر فى ذاكرتك فانت تعرفه ولكنه ينظر الى لا شئ فى لامبالاة فلا يعرفك . كلحت الجدران المقشرة من طول ما سكنت بها الرطوبة .. »

ويتخذ نجيب محفوظ من بنسيون ميرامار حقل تجربة لدراسة جديدة بارعة للموضوع الذى شغف به منذ بداية حياته الفنية ، وهو التغير يصيب حياة الأفراد والجماعات وأثر ذلك فيهم ، وموضوع التغير أساسى فى الأدب يكاد يكون المصعب الرئيسى لإنتاج الأدباء العظام فى كل العصور ، وقد لخص لنا نجيب محفوظ رؤياه الأساسية منذ ربع قرن أو يزيد ، وضمنها رؤيا الكاتب الفرعونى تونى فى قصته القصيرة « صوت من العالم الآخر » ، وقد قالها تونى صراحة بعد أن ارتفعت روحه فوق هذا العالم فرأى الماضى والحاضر والمستقبل فى لمحة واحدة .

« وبدا لي كأنه لا حقيقة فى العالم الا التغير »

وقد قام نجيب محفوظ برصد التغير فى صوره المختلفة ، وصور أثره فى ألوان وأنماط من الشخصيات ، فى قصصه جميعا لا فرق فى ذلك بين زقاق الملح أو أولاد حارتنا أو ميرامار

نراه هنا يتتبع أثر موجة تغير هائلة ، حملتها قوانين يوليوس الاشتراكية ، وما تبعها من إجراءات ، وهو يختار لدراسة هذا الأثر عددا من الشخصيات ، تمثل بطبيعتها أكثر فئات المجتمع حساسية للموجة الثورية العارمة . وهذه الشخصيات مصنفة ومنقاة تبعا لخطا بارعة : ثلاثة شيوخ يقابلهم ثلاثة شباب ، وعجوز يونانية فى مقابل فلاحه مصرية شابة ، وعددهم محدود لا يزيد على سبعة ، يقوم منهم أربعة بنور الراوى .

## الشخصيات :

يلتقى في بنسبون مرامار خمسة نزلاء لا تجمع بينهم صلة أو قرابة ، وأن جمعت بينهم شبكة معقدة من علاقات التشابه والتضباد والتماثل والنفور ، وكل منهم ورد الاسكندرية طريدا أو هاريا أو نازحا ، ليستقر به المقام بعض الوقت في رحاب « العجوز المذهبة » صاحبة البنسبون : أولهم عامر وجدي ، صحفي ومجاهد قديم قد جاوز الثمانين من عمره ، وخلف وراءه حياة حافلة بالمعارك والمواقف ، ولكنه اليوم وجيد منسى لم يخلف ذرية أو حتى ذكرى ، فهو على كثرة ما كتب لم يدون مذكراته ولم يجمع مقالاته في كتاب ، وقد عاش حتى سمع رؤساء ينتقدونه لبلاغته ويطالبونه بأسلوب جديد « يصلح لراكب طائرة » ، وكانت البلاغة في شبابه سلاحا ماضيا في المعارك الصحفية والسياسية ، وفي رأيه أن هؤلاء الصحفيين الجدد « قد لقنوا عملهم في السيرك ، ثم اجتاحوا الصحافة ليلعبوا دور البهلوانات » وعقله يتردد بين الحاضر والماضي إلا أن الماضي يحتل الجزء الغالب من تفكيره ، لأنه هو نفسه شاهد الماضي في الرواية ، يمثل منه ذلك الجانب المشرق الحافل بالثورة والكفاح ، فإن كان زملاءه الجدد في الصحافة لا يرون فيه إلا ذلك العجوز الذي يخفي جسده المحنط تحت بذلة سوداء من عهد نوح ، فنحن القراء نراه على حقيقته : تبرز سياس العجوز الذي يرى كل شيء ، عرف الماضي ويتنبأ بالمستقبل ، على لسانه ترد من آيات القرآن الكريم خير تعليق بليغ على أحداث الرواية ، كل من عليها فان ، ويبقى وجه ربك ذو الجلال والإكرام ، فبأي آلاء ربكما تكذبان » .

وهو الذي يتهل في نهاية الرواية بصلاة الختام : آيات أخرى من سورة الرحمن التي يهلج بها لسانه كلما جاش صدره :

« الرحمن علم القرآن ، خلق الإنسان ، علمه البيان ..... »

..... وأقيموا الوزن بالقسط ولا تخسروا الميزان ، والأرض وضعها للأنام ، فيها فاكهة والنخل ذات الأكمام ، والحب ذو العصف والريحان ، فبأي آلاء ربكما تكذبان .. »

## ★★★

٢ - والنزيل الثاني شيخ آخر من أشباح الماضي ، ولكنه يمثل منه الجانب المظلم : طلبة مرزوق وزير سابق من أحزاب السراي ، وعدو للعدو - على البعد - لعامر وجدي فرقتهما السياسية وجمعتهما بنسبون مرامار ملاذا أخيرا في الشيخوخة ، وطلبه مرزوق القطاعي سابق « كان

يملك ألف فدان ويلعب بالمال لعباً ! « وهو اليوم موضوع تحت الحراسة .  
لشبهة تهريب وهو شخصية كريمة ما في ذلك شك ، يرى في الاعتداء  
على ماله « اعتداء على كون الله وسنته وحكمته ، مع أنه داعر . مستهتر  
لا يتورع عن اللعب بسنن الله وقوانينه ولا يعزيه في شيخوخته إلا أنه  
ما زال يستطيع أن يشرب الويسكي ولكن في اعتدال ! وفي رأيه أن سعد  
زغلول - الذي يحبه عامر وجدى الى درجة التقديس هو المسئول الأول  
عما حاق بطقته من مصائب :

« رمى في الأرض ببذرة خبيثة ، مازالت تنمو وتتضخم  
كسرطان ... »

وهو منافق يفالي في مدح الثورة أمام النزلاء الجدد وهو يعلم  
جيدا أن نفاقه لا يمكن أن يخدعهم ، ولا يتورع عن الخيانة في سبيل .  
استعادة ماله وسلطان طبقته ، بل يصل به الحمق الى الأمل في أن تتدخل  
أمريكا لمصلحة حكومة يمينية من أمثاله ، فلا يملك عامر وجدى إلا أن  
يصرخ فيه :

- أمريكا تحكمنا ! ... أذهب الى الكويت قبل أن تجن . !

### \*\*\*

٣ - والى المعجوزين النقيضين نضيف عجوزاً ثالثة ، هي ماريانا  
صاحبة البنسيون يونانية عقيم جاوزت الخامسة والستين من العمر  
وما زالت تحلم بأيام شبابها قبل أن « يخربها الزمن » وتطلب من برنامج  
ما يطلبه المستمعون أغنية يونانية عن فتى الأحلام ، تستمع إليها في  
شقف ، وشبابها مائل في صورتها المعلقة على الجدار في الردهة تطالع  
كل قادم جديد بعينها الضاحكتين :

« ومن الحسنة المتكئة على ظهر الكرسي . جميلة وثرثرة ولكنها  
قديمة ! مودة الفستان يقطع بأنها كانت ممصرة للعذاراء » ( حسنى  
علام ) .

وتجلس ماريانا تحت الصورة في منعطف أسود وإشارب كحلي وقد  
تأهبت لزيارة الطبيب في موعدا المتعاد فتتبدى أمام أعيننا الهوة بين  
ماضيها وحاضرها وماريانا تعيش دائماً في الماضي ، ماضى شبابها  
وماضى البنسيون يوم كان « بنسيون السادة » وما زالت تبدو على المكان  
مخايل عز قد رسم :

ورغم اختفاء المرايا القديمة والسجاجيد الفاخرة والقناديل المفضضة والفناير البللورية ، فمازالت مسحة ارستقراطية باهتة تملق بالجدان المورقة والأسقف العالية الموشاة بصور الملائكة .

وماريانا حاتقة على ما أصاب الاسكندرية من تغير . دعا كثيرا من أمثالها الى أن يصفوا أعمالهم ويرحلوا ، فلم يعد في المدينة سيادة من أمثال طلبة مرزوق يلعبون بالمال لعبا ، ولا جنودا من جيش الامبراطورية الذين جمعت منهم ثروة طائلة أثناء الحرب ، حين بقيت بالمدينة أثناء الغارات وحولت البنسيون الى ناد للهو والقمار .

« - آه يا مسيو عامر . تقول ان الاسكندرية ليس مثلها شي . ؟ كلا لم تعد كما كانت على أيامنا . الزبالة ترى الآن في طرقاتها .

قلت باشفاق : عزيزتي كان لابد أن تعود الى أهلها .

قالت بحدّة - ولكننا الذين خلقناها » .

وهذه المجوز الخربة مازالت تحلم بمشروعات الثراء ، وتهالك على اللذات بقدر ما يسمح لها الضغط . وتذهب الى الحلاق استمدادا لسهرة صاخبة ليلة رأس السنة !

### \*\*\*

٤ - أما الشباب من نزلاء البنسيون فتفوح من بعضهم رائحة الماضي وإن كانوا من جيل الحاضر : حسنى علام شاب في الثلاثين من أسرة ريفية غنية « غير مثقف ويملك مائة فدان على كف عفريت » أنه آخر بقايا جيل السادة الذي تعبد ماريانا وتؤثره بقدر ما تستعمله ، وهو يؤيد الثورة في الظاهرة لأسباب شخصية بحتة ، فهو ناظم على أهله وطبقته :

« ثورة ؟ لم لا ؟ كى تؤدبكم وتفقركم وتمرغ أنوفكم في التراب ، يا سلالة الجوارى ! » .

وثورته خاصة به ، ورد فعل للطعنة التي أصابت كبريائه في الصميم عندما رفضت قريته الزواج منه لأنه غير مثقف وتساءلت « ما قيمة الأرض الآن ؟ » وقد تلقى الصقعة من « ذات العين الزرقاء التي تختار عريسها على ضوء الميثاق وأولى مدينته طنطا ظهره ، مقسمتها ألا يدخلها الا ليبيع أرضا أو يقبض ايجارا ، وبالرغم من ثورته الظاهرة على أهله فبينه وبين طلبه مرزوق تماطف واضح :

« ركب طلبه مرزوق معي لكي أوصله الى فندق ونفسور .. أنه  
الشخص الوحيد الذي أضمر له حبا واحتراما ، وهو يقوم أميام غيتي  
كتمثال ولكنه يحتفظ بكافة مزاياه الذاتية » .

« وحسنى علام ينفر من عامر وجدى ويسيه « قلاوون الصحافة »  
ويعجب لماذا يعيش العجوز والشباب يموت كل يوم ، ويتطير من مطالعة  
وجهه كل صباح على مائدة الافطار ، مع أن بينه وبين عامر وجدى تشابه  
خفي ، كل منهما طريد جنة الحب والزواج وكل منهما قيل له « لا »  
فصكته حتى الاعماق ، وإن كان الرفض في حالة العجوز لم يات من  
المحبوبة وإنما من أبيها الشيخ ، وقد رفضه لأنه جاور بالأزهر زمنا  
رفصل منه وقد رماء البعض بالاحاد !

وحسنى علام يستقر في الاسكندرية موحما نفسه أنه يبحث عن  
مشروع يوظف فيه وقته وماله ، ولكنه لتفاهته وقلة خبرته لا يصرف  
شيئا عن دنيا المال أو التجارة ، فقد خاب في دراسته منذ الصغر ،  
وكثيرون من طبقته وجدوا لهم دورا في المجتمع الجديد بفضل ثقافتهم  
وحسن تربيتهم ( أخوه قنصل وأخته زوجة سفير ، أما هو فلا شيء ) ،  
وهو يضيع وقته وماله في سهرات ماجنة ، اذ يقصد في الاسكندرية الى  
ما أسماه « مراكز الاشعاع الأصلية » أي بيوت الدعارة وعلب الليل !  
ويسفر مشروعه في النهاية عن شرار ملهى الجنفواز الكتيب « ومن نظرة  
الى ذبائنه وفتياته يتسرب الى النفس احساس محتوم بأنه مأخور » .

وحسنى علام عنيد مكابر فما زال يملك الصحة والشباب وصيانة  
خدان ! ويشعر « باستملاء فارس تركمانى يعيش بين رعا « حقا قد  
سقل الحظ بعضهم ، نفس الحظ الذي ينفخ شمعتنا فتتطفئ » . ولكنه  
فارس تركمانى يتمطى صهوة سيارة فورد يهيم بها على وجه المدينة ،  
ولا يجد لطافته الهائلة متنفسا الا في السرعة المجنونة واللهو والمجون :

« السيارة تطير فوق الصوارع السنجابية ، المصابيح وأشجار  
الكافور تركض في الاتجاه المضاد - السرعة الانسيابية تمنعش القلب  
فتنفض عنه الغموم والملال » .

ولكن تحت هذه الطاقة المارمة شعورا أكيدا بأنه « كمن يستقل  
سيارة فارغة البطارية » ، وإن الحظ ينفخ شمعتة وشممة طبقته  
لتنطفئ ..

\*\*\*

٥ - منصور باهى صاحبه الصوت الثالث فى رواية القصة شاب فى الخامسة والعشرين ، خريج كلية الآداب ومذيع بإذاعة الاسكندرية ، جميل القسماط منطوق على نفسه قليل الكلام ، يعيش فى الاسكندرية وفى بنسبون مرامار على رغبته ، فقد عمل أخوه - وهو من كبار ضباط البوليس - عمل على نقله الى المدينة ، ولكن جنته فى القاهرة حيث حببته منذ أيام الدراسة ورفاقه فى حركة شيوعية ، وقد أجبره أخوه على مفارقة القاهرة والتخل عن نشاطه السرى ، ويعيش منصور فى الاسكندرية فى جحيم من الشعور بالاثم وبأنه خان رفاقه ومبادئه ، ويزيد من حدة هذا الشعور أن توافيه الاخبار بنبا القبض على رفاقه وبينهم فوزى صديقه وأستاذه وزوج درية حبيبته .

ويتردد منصور بين القاهرة والاسكندرية ، ويجدد علاقته بدرية ، التى تجد فى صحبته مغربا من وحدتها بعض القبض على زوجها ، مما يزيد من شعور الشاب بالاثم ويضفى بعدا جديدا على معنى الخيانة فى حالته .

وجحيم منصور باهى جحيم من نوع خاص ، أنه اختلاط الحقيقة بالوهم ، أنه لشعوره بالمجز والفضل يعيش جانبا من حياته فى الحلم ، معى الحلم يقول الكلام المفحم ، ويقوم بالفعل الذى يعجز عنه فى الواقع ، فى الحلم يقتل غريمه ، وفى الحلم يقابل فوزى ويرد عليه بردود ساخرة وفى الحلم يعيش مع درية حياة زوجية سعيدة ، فإذا جاءت الى الاسكندرية يوما لتنبئه ان زوجها قد منحها الحرية للتصرف فى مستقبلها كما تشاء اسقط فى يده وشعر أنه « مكبل بالحديد » :

« ها هو الحلم يستأذنى ليشرب الى عالم الحقيقة . لكننى غير سعيد ، يجب أن أكون صريحا مع نفسى ، بل أبعد ما يكون عن السعادة ! أننى قلق وخائف . وليس ما بى شعور بالندم أو الحزن . أنه ملتصق بذاتى دون غيرى ، ملكى الشخصى ، وإذا لم أكن فى موقف دفاع من سعادتى ففى أى وقت أكون ..... وكان الخوف والقلق قد بلغنا بى مبلفا لم أعد أكثرث فيه لمواطفها أو حتى مجاملتها . أفقت من سحرها كأن هراوة صكت رأسى . تحررت من سيطرتها . وارتفعت فى باطنى المضطرب القلق المذعور موجة من النفور والتمرد والقسوة . لم أجد لذلك تفسيراً الا أن يكون الجنون نفسه » .

ومما يزيد من شعور منصور بالمجز والفضل ، أنه يرى أمامه طلبه

مرزوق ، رمزاً للعدو الذي اعتنق الشيوعية ليقتضى عليه ، يراه ذليلاً مهزوما ولم يكن له هو يد في هزيمته :

« استرقت نظرات الى طلبه مرزوق لم يقرأ معانيها أحد ، أجل علودتني ذكريات حميمة ، أحلام دموية وصراعات طبقية ، كتب وتجمعات بنيان من الأفكار راسخ الأساس . راعني ترحله وانكساره وحركات شدقيه ، وقبوعه فوق مقعدة في استسلام وتودده الى الثورة بلا ايمان وكأنه لم يكن من السلالة التي شيدت قلاعها من اللحم والدماء ٠٠٠ وما حسنى الا جناح من النسر المبيض . لكنه جناح مازال يرفرف ولا يخلو من قدرة على الطيران » .

وكما يجمع بين حسنى وطلبه مرزوق تماطف ببقى ، يجمع بين منصور وعامر وجدى تماطف أبوى خفى ، فمنصور يكتشف فى المجوز ثائراً قديماً ، وهو الوحيد بين الشسباب من النزلاء الذي قرأ لعمام وجدى :

« عرفت أنه عامر وجدى الذي راجعت العديد من مقالاته عنده اعدادى لبرنامج « أجيال من الثورة » لقد استولت على أفكاره المتطورة والمتناقضة وسعرتني أسلوبه الذي بدأ بالسجع وانتهى الى بساطة نسبية لا تخلو من فخامة وجزالة . وقد سر باطلاعى على مقالاته سرورا ذل على عمق احساسه بالزوال والنسيان والوجود فائر ذلك فى نفسى تأثيرا حادا محزنا . وقبض على القشة التي ألقيتها اليه فى الماء فمضى يقص على تاريخه الطويل ٠٠ »

ان عامر وجدى يجد فى منصور فرصة أخيرة « يقبض عليها بجنون » آملا أن يعيش اسمه من بعده من كتابات الشاب وما يفتأ يحفظه أن يجمع حلقات برنامجيه فى كتاب .

### \*\*\*

٦ - وسرحان البحيرى الشاب الثالث فى ميرامار ، يقارن منسله البداية بحسنى علام فهو ريفى ولكن أهله من صفار الملاك ، ولكنه من دوى الشهادات العالية الذين يحقد عليهم حسنى ، فهو خريج كلية التجارة ووكيل حسابات شركة الفزل بالاسكندرية ، ان حسنى يعتبره عدوه الحقيقي ، أما سرحان فيرى فى حسنى مثلاً أعلا للريفي الغنى الكريم الذي يملك المال ويتمتع بملذات الدنيا :

« وجيه من الوجاه ، ومالك مائة فدان جميل الوجه قوى البنبان . كما يتمنى أى واحد منا أن يكون ، وأنا قد آكره فكرة طبقته ولكنى اقتن



بأى شخص منها اذا ساقنتى الظروف الممتازة الى صحبته ، وعن السهل  
تخييل الحياة التى يمارسها شباب مثله رغم تغير الاحوال ، فان يكن  
بعد ذلك كريما ينبغى له فحلت عن اللبالي الملاح بغير حساب ، \*

وحسنى يكرهه منذ أول لقاء :

« كرهته فى تلك اللحظة هو الآخر ، به لهجة ريفية حقيقية لصقت  
به كرائحة طمام فى أناء لم يحسن غسله . وهو حيوان لا يسع مرفت  
ان تصمه بأنه غير متعلم أو غير مثقف . واذا صولت له نفسه ان يسألنى  
عن شهادتى فساؤذفه بقدرح الشاى » \*

لكن سرحان يعمل جاهدا على التودد الى حسننى فهو شاب لطيف  
المعشر يتودد الى الجميع بلا استثناء عسى أن يجد عند أى منهم منفعة ،  
على أن هذا الجانب منه لا يتضح الا فى الجزء الرابع من الرواية عندما  
يكشف سرحان البحيرى للقارى عن دخيلة نفسه فتكتشف أن مثله مثل  
كثيرين من أبناء طبقته ( البورجوازية الصغيرة الصاعدة ) قد علق آماله  
بالثراء السريع وأن هدفه فى الحياة لا يخرج عن تطلعات هذه الفئة  
التي تقص بها دواوين الحكومة ومؤسسات القطاع العام :

« - حدثنى عن الحاضر من فضلك وخبرنى بالله عن معنى الحياة  
بلا فيلا وسيارة وامرأة ؟ وهو يتخذ من الحماس السياسى وسيلة الى  
تحقيق مآربه هذه ، كان فى الماضى عضوا فى لجنة الطلبة الوفديين ، وقد  
دخل فى كل التنظيمات الثورية الجديدة من الاتحاد القومى الى لجنة  
العشرين ، كما أنتخب عضوا فى مجلس ادارة الشركة ، ولكن العمل  
السياسى فى حد ذاته والخطوات المشروعة من ترقية ومكافآت لا يمكن أن  
تؤدى الى الثراء السريع الذى يحلم به ، ولذا تنهار مقاومته عندما يلج عليه  
أحد المهندسين للدخول فى عملية واسعة لسرقة لورى غزل من انتاج  
الشركة مرة كل أسبوع وبيعه فى السوق السوداء ، والمهندس على بكير  
يمثل بالنسبة لسرحان البحيرى الشيطان الذى يدبر له كل شيء وما يزال  
به يغريه حتى يقع فى المحذور »

« .. انه مال بلا صاحب ، تصور ما يعنيه لورى من الغزل فى  
السوق السوداء .. الخطوات المشروعة سراب ، صدقنى . ترقيات  
وعلاوات ثم ماذا ؟ بكم البيضة ؟ بكم البدلة ؟ وما أنت تتحدث عن فيلا  
وسيارة وامرأة ، حسن ، اقتنى اذن ؟ وقد انتخب عضوا فى الوحدة فماذا  
أقلت ؟ وانتخب عضوا فى مجلس الادارة فماذا جد ؟ وتطوعت لحل

مشكلات العمال فهل فتحوا لك ابواب السماء ؟ والأسعار ترتفع والمرتبات تنخفض والعمر يجرى .. عزيزى اعدائى على القبلة ..

### ★ ★ ★

٧ - ولا يظهر نجيب محفوظ جميع الشخصيات على مسرح الاحداث مرة واحدة بل يبدأ بتثبيت الشخصيات الثلاثة الاولى فى ذهن القارىء ( عامر وجدى طلبة مرزوق وماريانا ) حتى اذا عرفناهم جيدا اتى الى البنسيون بالشخصية السابقة : زهرة الفلاحة الشابة التى تمثل المستقبل ولزهرة وجهان فهى فلاحه معدمة تماما وهى امرأة فهى تجمع فى شخصها ضحية مزدوجة للماضى المظلم ، وقيمتها التمثيلية مضاعفة من هذه الناحية انها الشخصية الوحيدة التى تمثل المستقبل فى الرباعية وهى مصر التى صورها الفنانون فى شكل فلاحه منذ ايام مختار وتمثال نهضة مصر .

وقد هربت زهرة من قريتها فى البحيرة بعد وفاة ابيها لان جدّها اراد ان يزوجها عجوزا مسنا لتخدمه ، وهى قوية بسيطة واثقة من نفسها قصعت بنسيون مرامار لتعمل عند صاحبتها المعجوز ، ولكنها فتاة جنيلة يلفت جمالها الانظار ، وقد جعل الكاتب منها المحك الذى يكشف حقيقة الشخصيات الأخرى . ان أحداث الرواية تدور أساسا حول علاقة الشخصيات المختلفة بزهرة ، ونحن نفهم طبيعة هذه الشخصيات من خلال موقفها من زهرة .

فماريانا المعجوز تستخدمها وتستغلها ولا تتورع عن المتاجرة بعرضها لو أنها قبضت الثمن ، وهى فى النهاية تحملها وزر ما وقع فى البنسيون من مصائب وتطردها بلا رحمة أما عامر وجدى فيحبها حبا أبويا خالصا ، ويشفق عليها من حبا لسرحان البحرى ويحذرهما برفق من أن هؤلاء الشبان طموحون ، ولكنه لا يملك الا الصمت ازاء يقينها ، بان الدنيا فقيرة ، واننا جميعا أبناء حواء وآدم ، فزهرة على جهلها وفطرتها هى الثورية الحقيقية فى الرباعية ، وعندها تقرر أن تتعلم القراءة والكتابة بشجعها عامر وجدى ويساعدها فى دروسها ، وهو يختم حديثه فى الرباعية بالدعاء لها أما طلبة مرزوق فيزدريها ويسئ الظن بها ، وما بفتا يسخر منها ويروج عن سلوكها وشرفها الاشاعات ويحاول فى بادى الامر أن يعبث بها ولكنها تصده حاسمة وهى تراه ثقيل الظل ويظن نفسه باشا ، عهد الباشوات انتهى ! .

أما الشباب من النزلاء فتعاملهم معها على مستوى أعسق فسرّحان البحرى يحبها منذ يراها مروزا فى محل البقالة وهو يسكن البنسيون

طبعاً في الاختلاء بها ، ويهجر لذلك خليلته الراقصة التي كان يشاركها المسكن ، وزهرة هي الأخرى تحبه وتطمح الى أن ينتهي حبهما الى زواج ولكنها جادة وهو حاذل ، فهو يتوسل اليها بالحب ، كهي تهجر البنسيون وتعيش معه بلا زواج ولكنها ترفض للنهاية ، فهي لا تفرط في شرفها بالرغم مما يتقوله عليها طلبه مرزوق وحسنى علام ، وزهرة تستشير في سرحان خير جوانبه ، ذكريات القرية وغير الحقول :

« تذكرت موسم جنى القطن في بلدنا » ، وبوده أن يتزوجها ويمشي سعيداً في كنفها ولكن تطلعاته « وكل تلك البديهيّات السخيفة » عن الصمود الاجتماعي تحول دون ذلك .

أما حسنى علام فنظرته اليها تنبع من صميم شخصيته ، فغوره يخيّل اليه أنها لابد ستقع في حبه من أول نظرة ، وأنها لابد سترحب بالإقامة معه « كخادمة ممتازة » في شقة خاصة ! وهو ينظر اليها نظرة بهيمية صرفة : « جسمها رشيق مفصل المحاسن ، وأن صدق ظني فهي لم تحبل ولم تجهض بعد .. » ، واذ يدرك العلاقة بينهما وبين سرحان البحيري يفسرها خطأ ويفكر بمرارة ساخرة : « سبقني الفلاح بأيام . لا ضير من ذلك البتة اذا روعيت العدالة في التوزيع وليكن لي يوم وله يومان » .

ويخاطب سرحان في ذلك ساخراً : « حلال عليك يا عم .. أنك فلاح كريم فلا تبخل على » .

ويجن جنونه اذ تقول له الفلاحة لا ، ويهاجمها بالقوة ولكنها له كف ، فقد « عرفت الحقل والسوق » وتعرف جيداً كيف تدافع عن نفسها !

أن زهرة في نظره ليست الا روث الجاموسة ومثلها عشرات يعملن في سراي آل علام بطنطاً فمن العجيب أن تصمد لهاماته وتدفعه عنها بقبضة قوية كقبضة الفقير .

أما منصور باهي فيعجب بجمالها وطيبتها ، ويدخر لها البسكوت في الحجرة يعطيها أياه عربوناً للصداقة ، ولكن ثورته شعوراً بالحسرة :

« أعجبت بها لحد الأكيار ولكن اشجنتني وحدتها ، غير أنها كانت تقف مليئة بالثقة كصعدن غير قابل للكسر » .

وهو يبتها بعض متاعبه دون أن يفهم منها شيئاً .

هناك شخص ينفض على صفوى .

- من هو ؟

- شخص خان دينه !

فركت يدها مستنكرة

- وخان صديقه وأستاذه !

واصلت حركتها الاستنكارية فسألتها

- هل يفخر له الذنب أنه يحب ؟

فقال مستقطمة

- حب الخائن بخس مثله !

وعندما تتأزم الأمور بينها وبين سرحان البحري ، اذ يتضح أن سرحان قد « خانها » يتخذ منصور منها موقفا دون كيشوتيا عجيبا ، فهو يشتبك مع سرحان في عراك ويبصق في وجهه صارخا •

على وجهه ، ووجه كل خائن ... ويعرض عليها الزواج في حماس في نفس اليوم الذي خذل فيه درية حبيبته ، ولكن زهرة لاتأخذ عرضه مأخذ الجلد ، وترفض باصرار ، فيمضي في أثر سرحان وقد بيت النية على قتله ليقتل فيه الحيانة والفدر ، يقتل نفسه •

ولما كانت زهرة الشخصية المشرفة في الرواية ، فربما حملها الكاتب فوق ما تطيق من معان ، أن تصويره لمظهرها واقعي دقيق ، فلاحا جميلة الوجه ، رشيقة القد قوية البنية ولكن قسميها كبيرتان مفرطحتان ، ويديها خشنتان وشعرها طويل مضعور ولكنه مفسول بالجاز ! على أن بعض تصرفاتها وكلامها يبدو بعيد الاحتمال بالنسبة لقروية جاهلة ، ولو أنها قد عرفت الحقل والسوق ، ان زهرة ترفض عرضا طيبا للزواج من صاحب كشك الجرائد ، ومن المفهوم أن حبها لسرحان هو السبب ولكنها تعمل ذلك أمام عامر وجدي بأنها سمعته يقول لصديق :

« ان النساء تختلف في الالوان ولكنها تتفق على حقيقة واحدة ، فكل امرأة حيوان لطيف بلا عقلا ولا دين ، والوسيلة الوحيدة التي تجعل منهن حيوانات اليفة هي الخداء »

### البته الغنى للرواية :

اختار نجيب محفوظ أن يسرد القصة بطريقة الرباعية : اذ يرويها اربعة من الشخصيات : عامر وجدي في الجزء الاول ثم حسني علام ثم

منصور باهى ثم سرحان البحرى ، ويعود عمر وجدى فيفتح الحديث بحاشية اخيرة ، وكل منهم يتحلى بصوته ومن وجهة نظره هو ، فلايكشف عن حوادث الرواية « وهى عشيلة فى مجموعها » بقدر مايكشف عن نفسه وعن معنى هذه الحوادث بالنسبة له ، ولكل جزء من الاجزاء الاربعة جوه المميز ووحده الخلقة الناشئة عن الجو الواحد ، وزاوية الرؤيا الموحدة .

ولكل من الرواة الاربعة « نفخته » الميزة يوردها الكاتب فى مفتح حديثه ، كما يقرر المؤلف الموسيقى التيم الرئيسى فى بداية كل جزء من الرباعية الموسيقية . يبدأ حديث عامر وجدى بالفقرة التالية :

« الاسكندرية قطر الندى ، نفثة السحابة البيضاء ، مهبط الشعاع المفسول بماء السماء ، وقلب الذكريات المبللة والدموع » .

وهى خير مفتاح الى الجو الذى يصاحب عامر وجدى فى الرباعية : المطر والسحب البيضاء والذكريات التى يزخر بها حديثه ، وحتى غرفته فى البنسيون تسبح فى مقيب دائم تختلط فيه اصوات الحاضر بذكريات الماضى .

أما حسنى علام فيفتح حديثه بجملة لايفتا يرددها « فريكيكو لاتلمنى » ان دلت على شيء فعلت تنصله من أى مسئولية « لاولاء لى » ، وبصورة البحر تمكس نفسه وتهدر بنفخته طول الرواية : « وجه البحر أسود محتقن بزرقه » يتميز غيظا . تتلاطم أمواجه فى اختناق . يقل بفضب أبدي لايتنفس له » .

وغيظه وثورته أمور واضحة منذ الفقرة الأولى ، وحنقه على أهله وعلى ذوى الشهادات : « قد غرب مجد الريف وجاء عصر الشهادات ، يحملها أبناء السفلة » حسن ، لتكن ثورة ولندكم دكا ، انى أتبرا منكم .

ونفخة سرحان البحرى تتناسب وتفاهته وتعلقه بالحياة الطيبة بالمعنى المبثذل ، انه يفتتح حديثه بالتفنى فى محاسن بقالة يونانية .

« هاى لايف » معرض اشكال وألوان مثير للشغب شغب البطون والقلوب . موجة هائلة من الأنوار الباهرة تسبح فيها قدر فوانع الشبهة . الطيب الحريف والمسكر واللحوم المقددة والمدخنة والطازجة .. القوادير المضلعة والمنبسطة والمبططة ولريرة والمنبعجة بشتى الخمر من مختلف الجنسيات . لذلك تتوقف قدامى بطريقة اتوماتيكية أمام كل بقالة

يونانية ،<sup>٥٠</sup> وعيناي ترموان الى الفلاحة الواقعة بين الزبائن امام الطاولة .  
طوبى للأرض التى غدت وجنتيك ونهديك » .

ان البقالة اليونانية التى يتوقف أمامها سرحان البحرى بطريقة  
أتوماتيكية خير تجسيم للجنة التى يحلم بها ، ويبيع نفسه للشيطان  
من أجل مفتاحها ، وهذه النعمة فى مفتتح الجزء الرابع تتفق وحديثه  
الذى لا يخرج عن البحث عن منفعة هنا ولذة هناك ، ومشاغله التى  
لا تعتمد : « بكم البيضة ؟ بكم الدلة ؟ بكم زجاجة النبيذ القبرصى ! » .

وأهم صعوبة تواجه الكاتب فى بناء فنى معقد كالرباعية هى فى  
تحقيق الوحدة الفنية فى قصة ترويها أصوات أربعة . وقد توسل  
نجيب محفوظ الى تحقيق هذه الوحدة بطرق شتى : أولا تضيق رقعة  
الأحداث فى حدود بنسيون مدام وما حوله ( التريانون ، أنتيوس  
وبعض ملاهى شارع الكورنيش مضافا اليها كازينو البجعة وكازينو  
الباللا - ومن الملاحظ أنها أجزاء المدينة التى يعرفها الزائرون العابرون ) .

والى جانب تحديد الرقعة أو المكان ، فقد حصر الزمان فى فترة  
قصيرة لا تزيد على ثلاثة أشهر فحوادث الرواية تبدأ فى الخريف وتنتهى  
فى صباح العام الجديد الذى يشرق على زهرة وهى حزينه ولكنها ستبدأ  
حياة جديدة ، ولكن الماضى مائل فى الرواية دائما فى ذكريات عامر وجدى  
وفى الصور المعلقة فى ردهة البنسيون :

« أجلت البصر فى الجدران المنقوش عليها تاريخها ، هاك صورة  
الكابتن بقبعته العالية ، وشاربه الفزير فى البدة العسكرية ، زوجها  
الأول ولعله جيبها الأول والأخير ، الذى قتل فى ثورة ١٩١٩ ، فى  
الجدار المقابل وفوق المكتبة صورة أمها المعجوز ، كانت مدرسة .. على  
مرمى البصر فى الصالة فيما وراء البارقان صورة الزوج الثانى ملك  
البطارخ وصاحب قصر الابراهيمية ، أفلس ذات يوم فانتحر » .

ان ماضى الاسكندرية ، مدينة رباعية داريل يتلخص فى هذه  
الصور : الضابط الانجليزى والمعجوز اليونانية وصاحب قصر الابراهيمية ،  
لقد نجح نجيب محفوظ فى أن يختزل ماضى المدينة فى مجموعة من الصور  
تطل من أطرافها على شخصيات الرواية طوال الأحداث ، وهو أسلوب أتبعه  
فى الماضى . فى بعض قصصه القصيرة وان لم يسبق له أن جعل له هذه  
الدلالة اليليفة طوال رواية طويلة بأكملها .

والرواية تنتهى نهائية فاجعة لكن حوادثها قليلة ، يبرز منظرها

حول زهرة ، يتردد خبرها في الأجزاء الأربعة في الرواية فتكون ركائز للمقارئ ومعالم تربط في ذهنه بين الأجزاء جميعها ، وتختلف رباعية نجيب محفوظ عما كتب في الأدب الأوروبي من رباعيات في أن الأجزاء اللاحقة اذ تظهر جوانب جديدة من الحادث لا تغير من الحقيقة الواحدة بقدر ما تكشف انعكاس هذه الحقيقة على الشخصيات ودلالاتها بالنسبة لكل شخصية ، بما يزيد من عمق فهمنا لكل راو على حدة ، لأن كل منهم يروي الحادث الواحد من مرآة نفسه هو .

ولنأخذ لذلك مثلا قرار زهرة بتعلم القراءة والكتابة وهو يرد في الأجزاء الأربعة :

عامر وجدى يسطف على الفتاة ويرى فيها صورة من شبابه ، فقد هاجر مثلها من القرية الى المدينة باحثا عن التعليم والنظافة والحب ، ورماء الناس بتهمة باطلة كما رموها ، وهو يتغنى لها حظا أسعد من حظه .

أما حسنى علام فينكا الموضوع جرحه القديم ، فيرى نفسه على حقيقته للحظة خاطفة :

« حز في نفسه الخير ، فنكا الجرح القديم . لقد نشأت بلا رقيب حقيقى فاجتاحنى اللهو . وما أسفت على شئ وقتذاك ولكننى أدركت متأخرا أن الزمن عدو وليس بالصديق الذى توهمته . وما هى الفلاحة تقرر أن تتعلم ! »

وسرحان البحرى يدرك جدية الأمر بالنسبة لملاقته بالفتاة ، وأنها تحاول أن تصبح كفتا للزواج منه ، مما يدعو الى تحديد موقفه منها بطريقة ما ، ويكاد يضطك فى أول الأمر لكى عينى عامر وجدى ترقبانه وتبتان فيه الخوف :

« وصوت باطنى قال لى اننى اذا استهنت بحب الفتاة فإن الله لن يبارك لى قط . ولكننى لم أهادن فكرة الزواج المربعة ، الحب عاطفة يمكن معالجتها على نحو أو آخر . أما الزواج فهو مؤسسة ، شركة كالشركة التى أعمل وكيلا لحساباتها ، له لوائح ومؤاملات واجراءات . »

إذا لم يعرفنى من ناحية الأسرة درجة فما جدواه ؟ إذا لم تكن العروس  
موظفة على الأقل فكيف افتتح بيتا جديدا يستحق هذا الاسم فى زماننا  
المتوحش المسير ٠٠ ،

وهو فى النهاية يسأل نفسه متى يجد الشجاعة ليهجر البنسيون  
نهائيا !

ولا تقتصر الخيوط التى تربط أجزاء الرواية على الحوادث ولكنها  
تتمدها الى مظهر الطبيعة وتقلباتها فنزول المطر وهبوب الريح ،  
أو انقشاع الغيوم وظهور الشمس كل ذلك محسوب بدقة فى توقيت  
الحوادث بحيث تتطابق فى الأجزاء الأربعة ، فعامر وحدى يقبع فى غرفته  
عندما يريد الجو ، يحبس نفسه فى البنسيون ولا يفاديه الا بعد أيام  
فيستقبله الوجه الآخر للاسكندرية ، الذى أفرغ غضبه وثأب الى  
وداعته تلقى الشمع الذهبى المفسول بامتنان ، نظرت الى الأمواج ،  
وهى تتابع فى برادة على حين نقشت السماء بسحاب صغيرة متهافئة  
كالأنفاس المترددة .

### ★ ★ ★

أما حسنى غلام فالبرق والرعد يملؤه بنشوة عجيبة فيمضى فى  
مغامرات مجنونة فى سيارته .

وفى الطريق الزراعى الى أبى قير هطل المطر واختفى البشر فأحكمت  
إغلاق النوافذ ورحت أنظر الى الماء المنسكب والأشجار الراقصة والخلاء  
النقى الذى لا نهاية له وقد دعرت الجميلة وقالت ان هذا جنون فقلت لها  
تصورى مخلوقين مثلنا عارين تماما فى سيارة وآمنين رغم ذلك يتبادلان  
القبل على انفجارات الرعد وميض البرق وانهلال المطر فقالت انه المحال  
فقلت ألا تودين ان تخرجى اللسان للدنيا ومن عليها وأنت فى حماية هذه  
الفضبة الكونية فقالت محال ٠٠ محال فقلت ولكنه سيتحقق بعد ثوان  
وشربت من فوهة الزجاجاة وكلما جمجع الرعد استحثثته على المزيد  
وتوسلت الى السماء أن تفرغ مدخرها من الماء ٠٠ ،

أما منصور باهى فالحاصفة فى الخارج تمكس الحاصفة فى نفسه ،  
وتنداح دائما فى مستنقع من ماء آسن يفضاه زبد الكتابة .

والمطر اذ يسيل على زجاج النافذة وهو فى حجرته يحسب زهرة  
يعكس حالة « العيش » الدائم التى يعيش فيها وقد أختلط عليه الحلم  
والواقع .



« تساقط رذاذ ، فانسابت قطراته على الزجاج فاهتزت صورة العالم الخارجي » . « وكان الرذاذ قد نقش الزجاج بالفبش فاخفى العالم أو كاد » .

### ★ ★ ★

ولعل السر فيما يشعر به بعض القراء من خيبة أمل عند مطالعة الجزء الرابع من الرواية يرجع الى أن سرحان البحري هو الوحيد بين الرواة الأربعة لدى لا يحفل بمظاهر الطبيعة هذه ولا تجد في نفسه أي صدى ، فالطر ينهمر والرياح تهب ولكنها في حديثه حقيقة عارضة مجرد « ظاهرة جوية » تضطره وضيوفه « أسرة المدرسة التي يفكر في الزواج منها » الى الجلوس بداخل المطعم ، فليس لفضب الطبيعة أو فرحها في نفسه أي صدى .

ان نسيج القصة غني بالاشارات واللمحات المتشابهة الى جانب تلك الشبكية من العلاقات الملقدة بين الشخصيات ، من نفور وتعاطف وتضاد وتشابه مما حاولنا تفصيل بعضه في الجزء الأول من هذا المقال ، وكل هذا يضم أجزاء الرباعية في وحدة عضوية متينة .

والى جانب ذلك فهناك نوع من الوحدة الميكانيكية يضيفها على القصة مقتل سرحان البحري في آخر الجزء الأول والطريقة التي « ادخر » بها نجيب محفوظ جلاء غوامض هذا الحادث حتى نهاية الرباعية . لقد استخدم الكاتب براعته القصصية في سرد الأحداث المشوقة وشد القارئ الى الرواية طوال عشرة أسابيع .

ففي نهاية الجزء الأول يلقي وجدي عامر الى القراء بخبر لعثور على جثة سرحان البحري قتيلا في طريق البالما ، فيثير في نفس القارئ تكهنات شتى عن شخصية القاتل وعن احتمال ارتباط الجريمة بزهرة . وقد تكون زهرة نفسها أو واحد من أقاربها وقد قال لها أحدهم مهلدا « القتل لك حق وعدل » وقد يكون أبو المباس الذي أراد خطبتها ، وقد تكون المرأة التي حجرها سرحان من أجل زهرة وقد يكون حسنى علام الذي تشاجر معه أكثر من مرة ، ويبقى الحادث غامضا طوال حديث حسنى علام في الجزء الثاني وإن اتضح لنا أن حسنى ليس القاتل ، ثم نغاجا في الجزء الثالث بأن منصور باهي يتخذ من سرحان موضوعا يصب عليه ما يحمله في نفسه من مقت وكرامية ، انه الخيانة والفدر مجسمين !

تظنرت الى مؤخر رأسه المائل الى سماجة التليفون بمقت كاننا انظر الى عمود البود ورائي ، انه يملأ بحياتي اكثر مما تصورت ، واذا اختفى حقا الى الابد فماذا اصنع بحياتي ؟ وكيف أعثر عليه مرة أخرى ؟

ويتبع منصور سرحان الى كازينو البجعة ويرقبه من ركن في الكازينو ، ويرتهم انه ينتظره في الخارج ويطعنه بالمقص ، ثم يكتشف وهو يتبعه فعلا انه قد نسي أن المقص في حجرته ، ثم يعثر سرحان ملقى على الأرض في الطريق المظلم فينهال عليه بطرف حذائه ويوم نفسه انه قتله ! ويزداد غموض الموقف بالنسبة للقارئ الذي لا يخامره الشك في أن الأمر يتطوى على انتحار لا جريمة قتل الى قبيل انتهاء الجزء الرابع ، عندما يعلم سرحان باكتشاف أمر السرقة التي دبرها والمهندس ، فيصحب الشراب عبا ويطلب من الجرسون موسى حلاقة ويصادر الكازينو ، ولا يكشف القناع نهائيا عما حدث الا في الحاشية الختامية التي يعود فيها صوت عامر وجدى .

وقد يرى بعض القراء أن الجزء الرابع والحاشية الختامية من مرامار أضعف من بقية الأجزاء التي تمثل في الواقع قمة من قمم الأدب الحديث ، ولعل رد الفعل هذا عند بعض القراء راجع الى أن انتحار البحيري احتمال لم يطرا بالمرة على ذهن الغالبية من القراء ، ثم اننا نتركه قتيلا في آخر كل جزء من الأجزاء الثلاثة الأولى ثم مفاجاته حيا يرزق في بداية الجزء الرابع ، وهو أمر لا يخرج عن المعقول لأن كل راو يعود بالحديث الى بداية حضوره الى البنسيون ، الا أن القارئ يصير طول الوقت أن هذا المتحدث رجل ميت ، ولعل المسألة ترجع الى سبب أعمق وأشمل ، فقد كان البحيري محور حديث الشخصيات الأخرى طوال الأجزاء الثلاثة الأولى من الرباعية ، وكان يثير شغفنا وتساؤلنا ، ثم رأيناه في الجزء الرابع على حقيقته ، وقد انكشف القناع عن فتى تافه بلا أعماق ، وغد حقا ولكنه وغد من نوع عادي بل رخيص !

أما حاشية عامر وجدى في الختام فربما شوهت انساق القالب في الرباعية - ولعله من العدل أن نذكر أن الكاتب لم يسم قصته رباعية ، انما نحن الذين أضفنا عليها هذا الوصف ، الذي ينطبق عليها فعلا لولا هذه الحاشية الأخيرة .

وقد يهمح جحودا منا أن تلتقط المآخذ في عمل دوائى عظيم أمتنا طوال ثلاثة أشهر الا أن شدة إعجابنا بالأجزاء الأولى هي السبب فيه .

وستبقى مرامار فى ادبنا اثرا فنيا خالدا ، وشاهدا على أن رؤيا  
الفنان الصادق نعمة وهبة ثمينة ، لا تملك ازماعا الا أن نزجى الى  
الكاتب شعورنا العميق بالامتنان وانتظار رائحة جديدة فى الخريف  
القادم ، لا أخلف موعده معنا أبدا •



## تجارب فى النقد والأدب

---

### د • شكرى عياد

عاد الأستاذ نجيب محفوظ الى كتابة القصة القصيرة فكان آخر ما قرأناه له قصتين : واحدة بعنوان « موعد » والأخرى بعنوان « الجامع فى الدرب » نشرتا فى أهرام الجمعة فى شهرى فبراير ومارس . وقد جرب نجيب محفوظ القصة القصيرة فى أول عهده بالانتاج الأدبى حين كان ينشر فى مجلة « الرواية » بين سنتى ١٩٣٧ و ١٩٣٩ ، قصصه القصيرة التى ضمنها مجموعته « همس الجنون » فيما بعد • ولعل هذه التجارب الأولى هى التى دعت نجيب محفوظ الى المكوف على فن الرواية الطويلة بدلا من القصة القصيرة هذه السنين الطويلة ، حتى أخرج لنا رواياته الكبيرة عن القاهرة القديمة وتوجها بثلاثية « بين القصرين » • فالأستاذ نجيب محفوظ أديب دارس لا يتكىء على الموهبة وحدها ولا يتنقل بين فنون الأدب الا عن ادراك عميق لخصائص كل فن ، ولا بد أنه لاحظ - بفطرته أو بدراسته - أن تجاربه الأولى فى القصة القصيرة تكشف عن اتجاه أصيل الى ما يمكننا أن نسميه « رسم الحياة » ، وأن هذا الاتجاه انما يجد اطاره الفنى الحقيقى فى الرواية الطويلة ، فكانت أعماله الروائية بعد ذلك امثلة ممتازة للبناء الروائى الكبير الذى يأسر القارئ ويستوى عليه ويجعله يمشى فى جوه ، واستطاع نجيب محفوظ فى هذه الأعمال الكبيرة أن يكتب سجلا ضخما لبنيته وعصره ، على طريقة الكتاب الواقعيين • وها قد عاد الأستاذ نجيب محفوظ الى القصة القصيرة •

---

القاهرة : « تجارب فى النقد » ، دار الكتاب العربى ، ١٩٦٧ •

فى هذه العودة تجد جهد الكاتب الكبير الذى لا يزال يكتشف دائما زوايا جديدة من نفسه ، فيتلصص بقدراته المرونة الخلاقة وسائل جديدة للتعبير . فالقصة القصيرة ، حين يعود اليها نجيب اليوم ، هى بالنسبة اليه وسيلة جديدة للتعبير . فقد انتهت قصصه القصيرة الأولى عند مرحلة معينة من مراحل نضجه ، أما هذه المرحلة الجديدة فان كاتبنا يدخلها مزودا بتجارب فنية ضخمة ، فله لفته الفنية المتميزة ، وأسلوبه فى الحوار ، وطريقته فى رسم الشخصيات ؛ ولديه ، فوق ذلك كله ، القدرة الفنية الكبرى التى تجعل هذه الخصائص كلها الى أدوات فنية طيبة ، مع أنها قد تصبح أوزارا تقيد حركة الكاتب وتثقل عمله ؛ وأعى بهذه القدرة الفنية الكبرى ، المرونة التى سبقت أن أشرت اليها ، وهى التى تساعد الكاتب على الابتكار ، وترشده لا الى ما يجب عمله فحسب ، بل الى ما لا يجب عمله أيضا ، وقد يكون هذا أهم للفنان .

والنظر الدقيق المستأنى الى قصتي « موعد » و « الجامع فى الدرب » على ضوء هذه المعايير ، يكشف عن مستويين متباعدين فى التحقيق : قصة « موعد » تبدأ بخواطر زوجة شابة :

« أبعد ما فى اليوم هو هذا الوقت من الليل . انتهت متاعب الواجبات ، استقر كل شيء فى موضعه على أحسن حال ، حتى المطبخ بات أنيقا نظيفا كأنه معروض للبيع ، الخادم أوت الى غرفتها لتنام ، لم تبق الا جلسة مريحة طويلة يبهجها الحب العائلى ، حول الراديو المردد لشمى المسرات ؛ ولولو الصغيرة لا تنام ، لا تود أن تنام ، ولا أن تكف عن اللعب والشقاوة ؛ ولكن هذا السيد ، هذا الزوج السعيد ، ما باله . ولولو الصغيرة لا تدع لها فرصة للتفكير . انها ترمى بنفسها عليها بلا تذير ، ليرتطم الرأس بالرأس ، أو تنشعب الأظافر الصغيرة بالغد أو الرقبة ، وكافة المساحيق لا تنجح فى اخفاء هذه الأظافر الصغيرة ، بنت لم تتجاوز الثالثة ولكنها عفريتة بكل معنى الكلمة ، وكانت هى جديرة بأن تكون أسعد الناس لولا ما يبدو على الأب من تغير حقيقى . وها هو غارق فى المقعد الكبير ، يطرح الرأس الى الوراء ، ينظر الى السقف تارة ؛ وتارة الى الراديو من فوق الزجاجاة الذهبية السائل القائمة على ترابيزة أمامه . « همهم » كأنه ليس معهم » .

وتطور القصة فى حوار بين الزوجين : الزوجة تحاول أن تعرف ماذا غير زوجها ، الذى يجعله يجلس بينهما فى هذه الأيام لاهيا عنهما عاكفا على نفسه وعلى زجاجة الخمر التى أمامه ، ما الذى يحصله يقرأ كتب

الأرواح • وهو يتهرب من الجواب ، وينقلنا الحوار فى يسر الى أفكار الزواج هذه المرة • أن هذه الأفكار تدور كلها حول الموت • وفكرة الموت تعرض مغلفة فى كثير من الاستعارات والكتابات :

« ويظل محمقا فى الظلام وخلايا رأسه تحترق بالأفكار المحبومة ، ومبهات أن يدري أحد شيئا عن أحاديث الظلام ، عن رعب الظلام ، عن التفكير فى الهاوية التى ليس لها قرار • فى الظلام تلمس معالم كل شيء ، الا الموت • الموت وحده يرى ضوء ، وهو كالظلام لا شيء ، يؤخره عن مبعاده • وإذا جال بالخاطر فقد كل شيء معناه وقيمه وحقيقته • »

ونخرج مع الزوج الى قهوة « متانيا » فالיום أحد ، ودكان الأدوات الكهربائية الذى يملكه مغلق • وفى القهوة يستقبل أخاه القادم من الريف ، ونعرف من حوارهما أنه ضرب له موعدا فى هذه القهوة ليطلمه على سره •

لقد أراد بطلنا ، صاحب محل الأدوات الكهربائية ، أن يؤمن على حياته ، فرفض طلبه ، وذهب الى عدد كبير من الأطباء ، واقتنع بعد هذه الاستشارات أنه ميت بعد أشهر قليلة • وقد ضرب هذا الموعد لأخيه كى يطلعه على الأمر ويوصيه أن يرعى دكانه وزوجته وبنته •

ويحاول الأخ بايمانه الريفى الراسخ أن يشكك بطلنا فى مزاعم الأطباء ، وأن يقنعه بالسفر الى القرية للاستجمام ، وزيارة شيخ هناك ذى كرامات • فيوافق بطلنا بأدب ، ولكن دون اقتناع :

ويصر الأخ الريفى على العودة من فوره ، ولكن له مشاوير يريد قضاءها وحده قبل السفر • فيفترقان على باب القهوة • وبينما يكون بطلنا مستقلا عربة فى طريقه الى منزله ، تتوقف السيارة لحظة عند زحام أمام الأزبكية • ويطل صاحبنا قليلا - فقد عرف أنها حادثة - ولكنه يجلس من امان النظر ، فتضى به السيارة ، بينما نسمع مناسح أحذية ينظر الى الجثة الممددة أمام سيارة الأتوبيس ويقول :

« إنا رأيت هذا الشيخ منذ نصف ساعة فقط ، كان يجلس فى قهوة متانيا مع واحد أقننى »

هذه قصة قصيدة تاجمة بغير شك • ففيهذه الوحدة الكاملة ، والاقتصاد فى التكوين الذى يخفى وراءه ثروة من المعانى • وهى ليست علامة استفهام كبيرة أمام لفز الموت فحسب • بل علامة الاستفهام هذه لا تبرز الا بفضل التناقض الواضح بين الأخوين : بورجوازي توارقه فكرة الموت ويتلهى عنها بالخمر ويعلم بعناية صاحبة قبل أن يجنيه المقنور ،

وريفى عميق الايمان بالقدر ، لا يفزعه كلام الأطباء ولكن يهز الأسطورية الراقدة فى أعماق نفسه توهج الشر من سنبعة الترام حين تخرج عن سلكها الكهربائى . ومع ذلك فالتناقض ليس الا جانباً من هذه العلاقة التى تتصورها بين الأخوين ، فهناك بجانب هذا التناقض تشابه فى النفسية كشابيهما الجسمى ، تشابه قوامه موقف الانسان المتخبط أمام القدر ، والنهاية غير المتوقعة تاتى لتؤكد هذا المعنى .

ومع ذلك فان القارئ يحتاج أن يفك خيوط القصة فى ذهنه ويميد ويعطى بشئ من التعديل حتى يخرج من القصة بجوهرها لامتاز . فالقسم الأول من القصة وهو خواطر الزوجة والحوار الذى يدور بينها وبين الزوج لا يظم بناء القصة كثيراً ، بل هو أشبه بالفرش العريض الذى اتفقه نجيب محفوظ فى رواياته الطويلة . ونجح فيه هناك نجاحاً كبيراً لأن الرواية كما قلنا رسم الحياة ، أو بناء لعالم ينقلنا الكاتب اليه رويداً رويداً ، ولكنه فى القصة القصيرة تشتت لانتباه القارئ . وبعد هذا الفرش العريض يركز الكاتب موضوعه فجأة ، ويركزه بشكل مباشر معتمداً على خواطر البطل ، مستعياً بالصناعة البيانية عن الصناعة البنائية . والعرض المباشر للأفكار التى يتناولها الكاتب يحتمل فى الرواية الطويلة ، أيضاً ، ما لا يحتمل فى القصة القصيرة . وأنا أقصد هنا بالطبع تلك الأفكار التى هى موضوع الكاتب ، لا أفكار الكاتب نفسه ، فليس يخطر ببال أحد أن ينسب الى نجيب محفوظ سذاجة عرض أفكاره هو فى شئ من قصصه الطويل أو القصير .

### ★ ★ ★

أما قصة « الجامع فى العرب » فهى تجربة جديدة ، ضخمة ، فى القصة القصيرة . ونجيب محفوظ يبدو فيها فى قمة عنفوانه . فهنا أصبح فن القصة القصيرة فى يده فناً مطواعاً ، يخضع لضربات ازيميله ويمطى من الأشكال الجديدة بقدر ما يقبل الكاتب نفسه من حدود القصة القصيرة وإمكاناتها . وإذا كنت قد استسلمت أن الخصر قصة « موعد » ، بل إذا كان عرضى لتسلسل حوادث هذه القصة تمهيداً ضرورياً لنقدها ، فأنى لا أستطيع أن أتناول قصة « الجامع فى العرب » بهذه الطريقة دون أن تنحطم القصة فى يدي . قصة « الجامع فى العرب » قصة كاملة «التكنيك» ، ولذلك لا يمكن عرضها عرضاً سليماً الا بوصفها «التكنيك» . والمنوان يعطى الأساس الأول للتكنيك وهو المكان . فهنا جامع على رأس درب من دروب الفجور فى المهمل البائس ، ومجاور لدرب آخر يأوى اليه البلطجية وتجار المويقات . والأساس الثانى للتكنيك ، وهو الابتكار



الرائع لنجيب محفوظ ، هو طريقة تعاقب اللوحات بين الجامع والدرب .  
ففى الجامع الشيخ عبد ربه لم يزل متضرجا ضيق الصدر مذ عين اماما  
لهذا الجامع ، وعلى مقربة منه عم حسنين بائع عصير القصب الذى يبلو  
للشيخ عبد ربه أنه الرجل الصالح الوحيد أو الرجل العادى الوحيد فى  
الدرب كله . والشيخ عبد ربه مواجه بامتحان قاس لضميره ، فقد أمر  
أن تكون خطبة الجمعة فى تأييد « ولى الأمر » وهو الملك السابق والهجوم  
على معارضيه السياسيين الذين يسمون « الدجالين ومثرى الشغب » .

وفى الدرب أيضا أزمة . « فشلضم » البرمجى المعروف قد صمم  
على قتل عشيق « نبوية » حتى يظل سلطانه مستتباً على الحى بأكمله .  
وقد دبر الخطة مع أعوانه . وقتل شلضم الفتاة وعشيقتها ، وألقى الشيخ  
عبد ربه الخطبة كما أمر . وأثارت الخطبة سخط الناس المجتمعين للصلاة .  
وسبق بعضهم الى السجن ، بينما أثارت جريمة شلضم حقدا ممتازجا ،  
بالرهبة فى نفوس الخاطئات المسكينات . والمشهد الأوسط من مشاهد  
القصة يجرى فى أحد تلك البيوت وقت صلاة الجمعة ، بين الفتاة المسكينة  
« سمارة » وزبون جديد . الرجل يسمح كلام الخطيب ، ويصفه بالنفاق ،  
ثم يلاحظ صورة سعد زغلول فى أحد جوانب الحجرة فيقول : « سمارة  
وطنية وشيخ مناسق » . فتجيبه متنهدة « يا بخته ، بكلمتين يربح  
الذهب ، ونحن لا نستحق قرشا الا بعرق جسمنا كله » . ويقول :  
« ثمة رجال محترمون لا يختلفون عنك فى شيء ولكن من يجد الشجاعة  
ليقول ذلك ؟ » وقاتل نبوية معروف للجميع ولكن من يجد الشجاعة ليشهد  
بذلك ؟ » .

والمشهد الأخير فى وقت صلاة الفجر . لقد انطلقت صفارات الانذار  
ولم يجد أهل الدرب مكانا يلجأون اليه غير الجامع . ويفزع الشيخ عبد ربه  
ويقول ويكرر : « لم يجمعهم الله فى مكان واحد الا لأمر ! » وينفلت  
من الجامع رغم معارضة المؤذن والخادم ويصيح : « اتبعانى قبل أن  
تهلكا » وتنطلق صفارة الأمان بعد لحظات ، وتبدو طلائع الصباح فى مثل  
حلاوة النجاة ، « لكن الشيخ عبد ربه لم يعثر على جثته الا عند الشروق » .

فى هذه القصة أعطى نجيب محفوظ فن القصة القصيرة كل  
ما يستحقه . **الأسلوب صلب قاطع** كالناس ، وليس فى القصة **كلها جملة**  
**واحدة** لا تشبه الحجر فى العقد ، والصورة البيانية قد ذابت ذوبانا تاما  
فى الحركة الدافقة ، وطريقة تتابع المشاهد لا تعتمد على الترتيب الزمنى  
بقدر ما تعتمد على المنطق الفنى ، منطق التضاد والتشابه بين ما يجرى  
السمنائى بقدر ما أفاد من ثقافته الأدبية ، واستطاع بمرونة مواهبه

فى الجامع وما ىجرى فى العرب • ثم تأتى الخاتمة بانارتها الأسطورية المهمة  
الى هلاك المصبة • ولكن السخرية الحفية التى لا تفوت نجيب محفوظ هى  
أن الذى يهلك هنا هو من يحاول النجاة ، من يظن فى نفسه الطهارة •  
ولا شك أن نجيب محفوظ قد أفاد فى هذه القصة من « المونتاج »  
السينمائى يقدر ما أفاد من ثقافته الأدبية وأستطاع يبرونه مواهبة  
الخلاقة أن يقدم عملا فنيا سيذكر ، على صغره ، بين شوامخ أعماله •

## المرأة فى أدب نجيب محفوظ \*

### د • لطيفة الزيات

لكى يتلمس الدارس طريقة الى صورة المرأة فى أدب نجيب محفوظ الروائى لابد وأن يستند الى ركيزة ما تعتبر نقطة انطلاق الى هذا العلم العنى المتعدد الأبعاد • ولعل الثلاثية تشمل الركيزة الملائمة لمثل هذه الدراسة فالثلاثية كانت وما زالت تشكل رؤية أساسية من رؤى الحقيقة عند نجيب محفوظ ، ثم ان الثلاثية تحتوى على بذور الكثير مما كتب من الروايات لا فى المرحلة اللاحقة على الثلاثية فحسب ، بل وفى المرحلة السابقة عليها أيضا ، بداية من القاهرة الجديدة •

وانى اذ أخذ من الثلاثية منطلقا سالتزم بالضرورة بخطوط واسعة وعريضة تغطي العام وتقتصر عن الخاص ، وتلقى الضوء على بعض جوانب المرأة فى العالم الروائى دون استكمال لكل الجوانب ، وذلك فى إطار بورجوازية المدينة الوسطى والصغير وهو الإطار الذى غالبا ما يتحرك فيه الكاتب •

تبدأ الثلاثية وتنتهى بأمنية ، فهى تبدأ وأمنية تنتظر فى منتصف الليل عودة الزوج أو السيد/أحمد عبد الجواد وتنتهى وأمنية تحتضر • ونحن نلتقى بأمنية أول ما نلتقى بها فى فترة سابقة على ثورة ١٩١٩ امرأة فى الأربعين من عمرها ، استطاعت حيث فشلت من قبلها أخرى. هى هنية أم ياسين ، ان تمايش تناقضات الزوج ، وأن تبني بيتا وأسرة تضم ياسين ابن زوجها البكر والكاتب بمدرسة السلحدار • وفهمى أبنها البكر والطالب بكلية الحقوق ، وكمال أبنها البكر والطالب بكلية الحقوق وكمال أبنها الصغير والتلميذ بمدرسة خليل أغا ، وخديجة بنتها البكر

• (★) القاهرة : مجلة الطليعة ، ج ٤ ، سن ١١ ، إبريل ١٩٧٥ •

فى العشرين من عمرها ، وعائشة الصبية الجميلة فى السادسة عشرة من عمرها . وتنتهى الثلاثية بنهاية الحرب العالمية الثانية ، وبنهاية جيل من الأجيال الثلاثة وبداية الجيل الرابع . فالسيد/أو الزوج قد مات ، والجيل الاول قد انمى أو كاد ، والجيل الرابع على وشك الخروج الى الحياة . فليلى تحتضر أمينة يواتى المخاض كريمة وزوجها عبد المنعم شوكت ملقى فى السجن بتهمة الانتماء للاخوان المسلمين .

وفىما بين بداية أمينة فى الثلاثية ونهايتها يطسوى الزمن فىمن يطوى على فترات متعاقبة ابن أمينة البكر فهمى الطالب بكلية الحقوق لذى يقتله الانجليز فى مظاهرات ١٩٩١ ، وزوج وأولاد عائشة جميعا . وعائشة تفقد أول ما تفقد زوجها الشاب وطفليها أثر أصابة بالتيفود . ثم تمود وتفقد ابنتها الباقية وهى تضع مولودها الاول . وما بين بداية أمينة ونهايتها يتمخض الزمن عن أعاجيب تمس الاحياء كما تمس الاموات فباسم ابن السيد/ينتقل من زوجة الى زوجة حتى يستقر على زنوبة المودة ، صبية العالة زبيدة ، وابنة اختها ، وعشيقة السيد سابقا ، وزنوبة العودة التى كانت يوما مطية لمن يدفع الثمن ، تتحول الى زوجة مستقيمة واما محتشمة ، بل لعلها أكثر سيدات الأسرة احتشاما . وعائشة الصبية الغندورة الجميلة الكسول التى خلقت للمتعة والبسادة، وعاشنها ربحا ، قد تحولت الى حطام امرأة قاقدة للوعى والادراك يعبه ان خطف الموت عائلتها ، وكمال الطفل الشقى المحب للحياة قد تحول الى رجل جاوز طور الشباب ، عاكف عن الزواج ، وكافر بكل المقدسات . أما خديجة ابنة أمينة الكبرى فمازالت تشاكس الحياة بنفس صلابتها أمها ، وخاصة وقد ابتليت بأغرب ما يمكن أن يبتلى به انسان فى هذا الزمان ، اذ لقي البوليس السياسى القبض على أبنائها الشابين عبد المنعم شوكت وأحمد شوكت ، الأول بتهمة الانتماء الى الاخوان المسلمين ، والثانى بتهمة الشيوعية . وكانت هذه الحقيقة الأخيرة ، حقيقة لقاء القبض على الشابين ، هى آخر الحقائق الكثيرة التى وعتها أمينة قبل أن تصاب بالشلل الذى أسلمها للموت ، وان لم تكن هذه الحقيقة هى التى أسلمتها للموت الا الموت ذاته . فقد وعث ، كالارض ، حقائق الحياة واستوعبتها ، كالارض ، حقائق الحياة واستوعبتها ، ونالت منها هذه الحقائق ولم تنلها . وفى اليوم الذى تصاب فيه أمينة بالشلل نهاها أبنها كمال عن الخروج لبرودة الجو ، فلم تنته . واتهمها بالعدو فابتسمت . وكانت فينا بفضه عنيدة حقا . ولكن ما من أحد بضيق على الموت .

ومن المهم بمكان أن نلم بعض الشيء ، بصورة أمينة ، اذ أن أمينة تنكرر بصورة أو بأخرى فى الكثير من شخصيات نجيب محفوظ الروائية .

بل لعل لا أذهب بعيدا حين أقول أن ما يشكل جوهر شخصيتها ، يشكل جوهر الاصالاة في المرأة عند الكاتب ، مندرجة كانت هذه الاصالاة في الأطر الاجتماعية التي يتقبلها المجتمع ، أو تلك التي يرفضهم المجتمع . وأمانة ليست شخصية في الحياة ، بل شخصية روائية محدودة بالظروف الموضوعية للمكان والزمان ، وبالأطار الاجتماعي الذي نشأت وعاشت وماتت في طله ، وقد لا يتأتى فصلها عن هذا الأطار ، وإن تأتى تخطى هذا الأطار للتوصل الى ما يشكل جوهر المرأة التي هي أمانة . وتتميز أمانة بقدرة هائلة على التكيف والتجاوز ، وبقدرة هائلة على الحب والمطاء ، وعلى تقبل الآخرين على ما هم عليه لا على ما ينبغي أن يكونوا ، وبولاء لا حدود له لأمرتها ولدينها وللبادنها ، ولكل من تحب . وتتمتع أمانة بحاسة عليية تتيح لها المصالحة بين الواقع والمثال ، واستيعاب كل المتناقضات ، دون أن يترتب على ذلك أى اختلال في شخصيتها . وشخصية أمانة شخصية متكاملة تمشي أقوالها مع أفعالها ، علنها مع سرها ، مظهرها مع مخبرها . وتكامل شخصية أمانة تكامل يعز على الكثير ممن حولها رجالا كانوا أم نساء .

ومن قبل أمانة تمررت هنية على الوضع الذي يفرضه السيد أو الزوج على البيت في وضع الاله صباحا ، والسكر والعرييد مساء . ولكن قدرة أمانة على التكيف تجعلها تعايش لا السيد فحسب ، بل العفاريات ذاتها . فأمينة جاءت الى بيت السيد صبية في السادسة عشرة من عمرها من بيت يختلط فيه الدين بالخرافة ، وعاشت وماتت وهي تؤمن بأن في كل ركن من البيت عفريتها . وفي البلاية تسلمت ضد العفاريات بالاستعاذة بالله والخوف . وانتهت بالشعور بالاستعلاء على ، والسخرية من العفاريات وأبنائها يتحللون حولها . وبهذه القدرة على التكيف تخلق أمانة لنفسها ولأولادها عالما مستقلا عن عالم السيد ، تكون هي ، دون السيد ، محوره ومركزه . وكما حولت أمانة السطح الأجرد الى حديقة غناء تجمع بين الجمال والمطاء بتربية النجاج والحمام ، حولت البيت المكهر ، الى وجود ينبض بالدفء والود ، والسمير ، واللحابة وفرحة الحياة ، بمجرد ان ينداح عنه وجود السيد . وخضوع أمانة للسيد . هو خضوع مسايرة لوضع تجد نفسها ازاءه ، وليس خضوعا كاملا . فأمينة تسلم في الكثير ، ولكنها تبقى على هذه النواة الصلبة التي يدونها تفقد الشخصية مقوماتها واستقلالها وتكاملها وقدرتها على الحب والمطاء والاستمرار . والسيد يعد من حرية أمانة في الحركة ، ولكنه لا يعد من تفكيرها المستقل ، وهي تسلم له بالكثير ، ولكنها لا تسلم له بفعلها ولا بفعلها . وأمانة تقف موقف النقد من بعض أفعال السيد ، وتترك أنها للاحتفاظ

قد اطاعته ظالما واطاعته عادلا [ بين القصرين ١٤٠ - ١٤١ ] ، وان المنطق يجافيه في الكثير من الاحيان . وهذا الحكم من جانب أمينة ينسدل على حياتها مع السيد بأكملها ، ولكنه يبرز في موقفين ، فالمنطق قد جافى للسيد حين رفض تزويج ابنه فهمى بعريم ، وكاد يجافى السيد ، لولا تصدى أمينة ، حين أوشك أن يقدم فرصة خديجة الأخيرة في الزواج متسلحا بشكليات سخيفة ، ترضى نهمه للسيطرة ورغبته في الظهور بصورة الحاكم المطلق . ويمدى ما تتسامح أمينة مع الآخرين ، بمدى ما تلزم نفسها بمبادئها ومثلها . وهي اذ تخير بين النجاة بالكذب ، وبين عقاب يطيح بكل ما بنت ، تفضل التزام الصدق والاحتفاظ بهذه النواة الصلبة التي هي مصدر قوتها . وفي موقف فاصل تملك فيه أمينة أن تكذب دون أن تفتضح كذبتها ، وان تنجو بنفسها وبأسرتها ، تلتزم الصدق ، وتعترف للسيد بأنها أصيبت في حادث تصادم في الشارع وقد خرجت دون اذن منه . ويعزو الكاتب هذا الالتزام بالصدق ، أو الاعتراف ، الى الخوف من مواجهة السيد بالكذب . ولو كانت أمينة ترى في السيد ، كما يراه كمال في صباه ، المطلق ، أو الاله القادر على هتك اسرار الكذب وفضح المستور لتقبلنا تفسير الكاتب . ولكن السيد لا يشكل تفسير الكاتب . ولكن السيد لا يشكل بالنسبة لأمينة الاله ولا المطلق ، انه رجلها الذي تعرفه كما لا يعرفه أحد ، وتتقبله بكل نقائصه وعيوبه . ومن ثم فالتزامها بالصدق أزاهم لم يكن خوفا ، ولكن خفاضا على تلك الذات المتكاملة التي لا ترضى بحال ، وأيما كان الثمن ، ان تنزل عن تكاملها بالجوء الى الكذب .

وأمينة متدينة شديدة التدين ، ولكن حاستها العملية ، وقدرتها على الصب تعينها على تقبل كل حقائق الحياة مهما بلغ من تناقض هذه الحقائق ، لأنها كواهة للحياة وحامية لهذه الحياة ومسئولة عن الحياة تخلق ، وتبنى ، وتحب أناسا من لحم ودم لا مجردات . ومطلقات أمينة ، على غير مطلقات ابنها كمال ، تنسج للأرض كما تنسج للسماء ، وللواقع والمثال ، وللطين والاسطورة وفي هذا الاطار الواسع يتفرج الله ، والحسين ، وواليه الله الصالحون ، والأب والأم والأبناء والأهل والجيران ، بمدى ما يتدرج السيد بسكره وعريده ، ويأمنن ببهييمته وفضائحه وزنوبة العوادة التي ترجعها أمينة الى أصل طيب . وأمينة تمتدح كل هذه التناقضات مفتنية بها . وهي تستوعب كل أنواع الضعف البشري ، دون أن يمس هذا الاستيعاب من تكامل شخصيتها ، لأن المرجع في هذا التكامل هو سلوكها هي لا سلوك الآخرين .

وغده هي صورة أمينة التي تلخ على الكاتب كل ما صور ، أما بناءه .

فالأم في السمان والخريف لا تختلف في كثير من أمانة • والقدرة على التكيف والحاسة الصليية ، والاعتماد بالذات هي الملامح المميزة لشخصية الأم في السمان والخريف والأم في بداية ونهاية هي مزيج من أمانة • ومن ابتها خديجة التي تتميز بقوة الشخصية ، بل لعلها أمانة. وقد انتزعت من الأطار الزماني والاقتصادي ، وكتب عليها أن تسجل معركة حاسرة مع العوز والحاجة لحماية أسرته من السقوط • والأم في خان الخليل هي مزيج من أمانة وابتها عائشة ، الفنمورة المحبة للطرب والسرور والمتعة • وان غلبت أمانة على هذا المزيج • فالأم في خان الخليل تخسر كما تخسر عائشة مركتها ضد الموت ، وتفقد مثلما تفقد أمانة ابتها الشاب ، وتصد مثلما لا تصد عائشة لهذا الفقد • أما ما يشكل جوهر أمانة المرأة فسنلتقي به مجسما في كثير من شخصيات نجيب محفوظ النسائية ، شبوهات كن على المستوى السطحي أم نقاض •

والثلاثية تبدأ وتنتهي بأمانة كما سبق ، وان قلت ، غير أن أمانة لا تنفرد في الثلاثية بالبدايات والنهايات • وكل من الجزئين الثاني والثالث في الثلاثية ينتهي بصورة الموت والميلاد معلنة تجدد الحياة • والأطار الفلسفي المادى الاستاتيكي الحتمي حتمية القدر يدفعنا الى التساؤل : من الذى ينتهي ومن الذى يبدأ ؟ من الذى يموت ومن ذا الذى يولد ؟ وعلى أى صورة تتجدد الحياة ؟ ولكن نفس الأطار الفلسفي يهيب بنا أن نتحفظ ما أمكن التحفظ ونحن نثير هذا السؤال • فالكتاب يعمل في ذات الوقت في إطار الفلسفة المثالية التي تفترض وحدة الوجود كامتداد للحقيقة الكلية ، وتفترض بالتالي أن الحق والباطل ، الخير والشر ، الرذيلة والفضيلة وجهان لنفس العملة • ومن ثم فنحن نملك أن نتساءل على أى صورة تتجدد الحياة في الثلاثية ، وان كنا لا نملك أن ندرج هذه الصورة في مساحة سوداء أو بيضاء ، فلا أبيض ولا أسود حيث تتصالح النقائص وتصبح واحدا •

تنتهي قصر الشوق أو الجزء الثاني من الثلاثية وعائلة عائشة التي وهبت نفسها للمساعدة الحقيقية ، والمتعة الصافية البرينة الحلوة قد أوشكت على الانتهاء • فخليل شوكت الشاب وطفلاه يحتضرون ، وزنوبة العوادة تضع طفلتها الأولى كريمة • والطفلة التي تولد نسب عريض في العريضة والبهيمية يستمد أهميته من الأهمية التي يملقها الكاتب على القوانين الطبيعية والاجتماعية ، وعلى ثبات هذه القوانين ثباتا غير قابل للتغيير • وقد نختلف مع الكاتب في ثبات هذه القوانين ، وفي أهمية قوانين الوراثة التي يعلق عليها أهمية كبرى ، غير أن اختلافنا هنا لا يعيقنا من أخذها في الاعتبار في سياقها من المنطق الروائي • وأم كريمة ، أو الطفلة التي

تولد والجزء الثاني من الثلاثية يؤذن بالانتهاء هي زنوبة العوادة ، بنت أخت زبيبة العالمة وسلطانة الطرب سابقا ومنمنة الكاكابين . والحمام الانساني لحظة ميلاد كريمة . وأبو الطفلة التي تولد هو ياسين الداعر الأبدى والبهيمى السلوك سرا وعلنا . وجدة الطفلة للأب هي هنية المزوجة التي تستخدم ابنها ، طفلا ، وسيطا بينها بين عشاقها . أما جد الطفلة فهو السيد أحمد: عبد الجواد ، الإله فى البيت ، والنديم المذبذب مع الأصدقاء ، والداعر مع العوالم والمومسات ، والمالك على النساء والشراب ليلا ، ومقيم الصلاة نهارا : ويثور السؤال : هل نقاض أمينة هم الذين يرون الأرض ؟ ويعنى من أهمية إثارة السؤال ، ان وفاة سعد زغلول زعيم الأمة ومحط آمالها اذ ذاك ، يتوأم وموت عائلة عائشة ، ومولد الطفلة كريمة . غير أن شيئا ما فى نسب كريمة يلزمنا بالتحفظ ونحن نسأل هذا السؤال . فكرمية تنحدر من صلب / السيد أحمد عبد الجواد مثلما ينحدر أبناء وأحفاد أمينة ، وأعمال نجيب محفوظ التالية ثانيا ، لتؤكد الأهمية القصوى لهذا التحفظ . فالسكينة تنهى الثلاثية بدورة الموت والميلاد ، وكريمة هي التي تلد ، والطفل الذي تلده لا ينحدر من صلب السيد فحسب ، بل من صلب أمينة ذاتها هذه المرة . فزوج كريمة هو عبد المنعم شوكت الأخ المسلم حفيد أمينة ، وابن بنتها البكر خديجة . والنقائض تلتقى أخيرا وتنصهر فى واحد .

وتنتهى الثلاثية ونحن على مشارف أولاد حارتنا أولا ، ثم الطريق ثانيا والأولى تعليق على الخلفية ، والثانية تعليق على حياة نتلقاها فاقدة للمعنى . ويبرز التصالح ما بين الخلفية الفلسفية المادية والخلفية الفلسفية المثالية المبينة على وحدة الوجود فكريا ودراميا . ففى أولاد حارتنا يولد الكل بتراث ثقيل من الجريمة لا بد له فيه . فالكل ينحدر من هند الداعرة بنت ادريس الشرير المتجبر ، ومن قدرى القاتل ، ابن أدم الخبير الحالم ، والكل يدفع ثمن جريمة لم يرتكبها ، بل ارتكبها ادريس الشرير وأدم الخير حين تمردا على أبيهما الجبلوى . والكل بباطله وحقه ، بخيره وشره ، ينحدر من صلب الجبلوى الذى يملك الخلاص ولا يمنحه . وفى الطريق تحمل المغارقة بين النقائض ، أو اشباه النقائض الى أقصاها كما يتطلب الاطار الرمزي ، لتتجلى هذه المغارقة عن حقيقة أن النقائض اشياء . وأن الحق قد أقام باطلا ببعض صفاته ، وأن الله يرى كل الأشياء جميلة . سواء اعتبرها الناس خطأ أو صوابا . فالرحيمى ، الأب ، والخلاص ، والقيمة وأخلق والنماء ليس نقيضا للام بسنية عمران القوادة القاتلة ، كما توهبنا . ففيه من خصالها الكثير ، وكريمة التي هي امتداد للام وللجريمة والدعارة والسلبية البهيمية . النظرية ليست نقيضة للإلهام التي هي



امتداد للأب ولكل ما هو بناء وجميل وممطاء في الحياة ، كما تصورنا ،  
ففى كريمة التى تقود صابر الى الجريمة ثم المشقة بعض من مزايا الهام ،  
بل من مزايا الأب .

وفى ظل تصور فلسفى هذا شأنه نكتسب الشخصيات نسائية  
كانت أم من الرجال تقييما غير التقييم الاخلاقى المتعارف عليه والدارج .  
ففى ظل المحتمة الاستاتيكية يصبح السقوط سواء بالنسبة للرجال أو  
النساء ، أيا كان نوع هذا السقوط ، قدرا لا فكاك منه ، أما بحكم قانون  
الوراثة أو بحكم الحاجة المادية ، أو كليهما بل يتطور الأمر فى المرحلة  
الرمزية ، فيوله الانسان بتراث ثقيل من الجريمة ، ويتوأم مجرد الوجود  
مع امكانيات السقوط . وفى ظل هذا القصور تنتفى المسئولية الانسانية  
ويصبح الساقط أو الساقطة ، أيا كانت نوعية السقوط ، ضحية ، وتحول  
النقاش الى اشتباه ، ويسهل تبادل المواقع ، وتكتسب الفضيلة والريضة  
معان غير تلك التى تتعارف عليها التقاليد ، وتصبح الأصالة والزيف هما  
المعيارين اللذين يقيم بهما الكاتب المرأة ، بغيا كانت أم زوجة وأما .  
والأصالة ليست حكرا على ما تواضع ، لمجتمع على تسميتهن بالفاضلات ،  
ولا الزيف أيضا يحكر على الساقطات .

وكل امرأة أصيلة فى أدب نجيب محفوظ فيها صفة أو أكثر من  
صفات أمينة .

وعلمية تبادل المواقع فى ظل التصور الفلسفى لوحدة الوجود تتم  
فى العالم الروائى لنجيب محفوظ على المستوى الواقعى والمستوى النفسى  
فى الثلاثية وغير الثلاثية من الروايات . وفى الثلاثية تنتقل زنوبة العوادة  
من فئة الساقطات الى فئة الفاضلات وتتمتع بميزتين من ميزات أمينة ،  
وهما القدرة على التكيف والولاء . وتنحدر كل من هنية أم ياسين ،  
ومريم الجارة الجميلة ، وأم مريم الى فئة الساقطات . وفى السمان  
والخريف تنتقل ربرى من فئة الساقطات الى فئة الفاضلات حين تتزوج  
تاجر المخدرات الذى يتبنى ابنتها من عيسى الدباغ ، بينما تنحدر نفيسة  
الى فئة السقطات بى بداية ونهاية تحت ضغط الحاجة الجنسية والحاجة  
المادية مما .

وتبادل المواقع على المستوى النفسى أوقع فى روايات نجيب محفوظ ،  
اذ يستمد من خلال التناقض دلالات فنية أضخم . فالزوجة فى اللص  
والكلاب هى التى تخون ، ونور المومس هى التى تشكل وجه الخلاص  
الوحيد المقترح لسعيد مهران ، والزوجة فى اللص والكلاب فيها ذلك  
اللون من الزيف الذى يسم الكثير من الشخصيات النسائية فى أدب

نجيب محفوظ . ونور فيها من امانة تلك القدرة الهائلة على الحب التي نمنح دون انتظار مقابل ، وتلك القدرة الجبارة على تقبل المحبوب أيا كانت جرائمه . ولما كان السقوط لا يرتبط بالضرورة بالجنس عند نجيب محفوظ ، فنحن نجد عملية تبادل المواقع تتخذ أبعادا أوسع وأعق والمفارقة لا تجرى بالضرورة بين امرأتين ، بل تتسع لتستوعب شخص الرواية جميعا . ففي السحان والخريف تبلى ريرى المومس أكثر شخصيات الرواية أصالة . وتتضال الى جانبها سلوى الاستقراطية خطيبة عيسى الأولى ، التي تدبر عنه بمجرد أن يدبر الزمن وتتزوج حسن ابن عمه الذي يقبل عليه الزمن . كما تتضال الى جانب ريرى قدريه زوجة عيسى الدباغ وأما اللتان يخططان لاصطياد عيسى زوجا ، وللابقاء عليه . والمفارقة الحقيقية في الرواية هي المفارقة بين عيسى وريرى ، فعيسى الوغدى السابق ، والموظف البارز في عهد الوفد ، يحمل بذور السقوط ، وريرى المومس تحمل بذور السمو . وعيسى السياسي البارز في عهده يسقط حين ينحرف عن مبادئه مستغلا لهذه المبادئ في جمع الرشوة . وهو يسقط حين يتخلى عن ريرى بنذالة بعد ان انتفخ بطنها ، وهو يسقط حين يتزوج بلا حب ، بأمرأة لمجرد أنها غنية . أما ريرى فتحفظ بتلك النواة الصلبة التي تشكل احترام الذات وتعين أمانة على الاستمرار فعين يلفظ عيسى ريرى بعد ان يحملها طفلا ، لا تحاول قط ان تلاحقه ، وحين وحين تلقاه صدفة وينكر معرفتها تتقبل أفكاره في هدوء . وتلتقي ريرى بتاجر مخدرات يحبها ويتزوجها ويمنح ابنتها اسمه ، ويقبض على الرجل ، وتقوم ريرى بعمله ، وتظل مخلصه في انتظاره . وحين يعود عيسى ، ويتعرف في الابنة الصغيرة على ابنته ، ويحاول بكل الوسائل اقناع ريرى بالانفصال عن زوجها الغائب والزواج منه ، تلفظ في احتقار مروع ، وازدراء لا حدود له كل هذه المحاولات . ان ريرى ، وقد ارتفع عنها عبء الحاجة الاقتصادية الذي أوقعها في البقاء ، تسترد كل مقومات أصالتها الانسانية ، وترى في دعوة عيسى دعوة الى خيانة انسانياتها واحترامها لذاتها . ان ريرى لا تعرف شيئا في السياسة ، كما يكتشف عيسى أول ما يعرفها ولكنها تعرف ما لا يعرف ، احترام الذات والولاء ولقاء كاملا لكل ما تدين به هذه الذات ولكل من يحترم هذه الذات . وفي هذا الصدد لا تقبل ريرى ، كما تقبل عيسى ولم يزل المساومة . وريرى ترتبط في الإطار الروائي بكل ما يشكل لعيسى القدرة على التجدد والخلاص والخلق والامتداد والبدء . ولكنها تستعصى على عيسى لأن رصيده في المساومة . والتنازل عما يدين به عقليا ووجدانيا رصيده ضخم . ولا أظن أن بي حاجة الى القول أن قدرة ريرى على التكيف والولاء لهذه النواة الصلبة التي تشكل احترام الانسان لذاته هي بعض صفات أمانة .

وفى الشحاذ تتمتع الزوجة بالتكامل الذى يحرم منه الزوج وتقف على طرف النقيض منه فى مفارقة حادة • وبينما ينحدر عمر الحمزاوى الى الجنون ، محاولة فاشلة لتلمس المعنى فى الحب أولا وفى الجنس ثانيا وفى التصوف ثالثا ، تنجب الزوجة مولودها الثالث وتلتحق بالعمل وتزوج ابنتها الكبرى التى تنجب بدورها مولودها الأول • وتنتظر الزوجة فى اخلاص ، وتقبل عودة الفائب • وقد اختارت الزوجة الحب دينا ولم تحد عن دينها أبدا • وليس هذا القول مجازا بل فعلا • فقد تخلت عن دينها واهلها لتتزوج الرجل الذى احببت الى النهاية : زوجا محبا وأبا عطوفا ورجلا عاكفا عن معاشرتها ، هاجرا للبيت ، منتقلا من حضن الى حضن ، ومنتبيا الى حافة الجنون فى كوخ مهجور ، فى رحلة البحث عن معنى الحياة •

والمعنى الذى يستمعى على الزوج ، تملكه الزوجة بلا أدنى عناء • فالمعنى يكمن للزوجة فى الحب حتى وان خاب ، وفى الزوج حتى وان خان ، وفى الأولاد والعمل • والزوج يسقط فى الشحاذ لأنه تغل عن المبادئ التى تبناها عن اقتناع فى مستقبل حياته ، ايثارا للسلامة • والزوجة لا تسقط لأنها لم تحد قط عن الحب أو عن الدين الذى اختارته عن اقتناع •

والكاتب يقف موقف الحسد والاستهانة فى ذات الوقت من جهل المرأة بالملقات أو تجاهلها لهذه المطلقات وفى قدرتها على المصالحة بين المتناقضات والتوصل الى معنى الحياة فى الحب والزواج والانجاب ، أو حتى فى مجرد رحلة الحياة ذاتها • والكاتب يحسد المرأة لأنها تهتم مثلما يهتم بالقضايا الفلسفية كماهيه الله ومعنى الموت والوجود ويستخف ، بها فى ذات الوقت لأنها لا تتطاول الى المجردا وتوكتفى بالمحسوسات ، ولا تتجوز الخاص الى العام • ولا يتوقف عن التساؤل كيف يتأتى للمرأة أن تصالح بين الواقع والمثال ، بين الأرض والسماء ، وكيف تتوصل لمعنى فى خضم هذا البحر الزاخر من المتناقضات التى تمن على التصالح • وما أكثر أن نواجه فهذا المنظر الأثير عند نجيب محفوظ وخاصة فى رواياته الأولى : رجل يسأل امرأة فى لحظة صفاء عن مطلق من المطلقات ليكشف عن جهل المرأة بهذه المطلقات ، ورجل يسأل امرأة عن مدى تدينها ليكشف المتناقض الذى ينطوى عليه موقفها ، ولا تستشعره هى فى ذات الوقت • وفى الشحاذ يسأل عمر الحمزاوى الزوج وردة العشيقة عن هدفها من الحياة • فتجيب بلا تردد ان الحب هو هدفها من الحياة • وتؤكد تدينها بردا على سؤاله • ونحن يسئالها عن ماهية الله تهز كتفها مستبعدة لهذا السؤال الذى لا جدوى من سؤاله • وفى السمان والخريف سال عيسى الدباغ زوجته كندا يسأل عشيقته ريزى عن الوطن وعن

الاستقلال وعن الله أيضا . وفي الثالثة يسأل كمال البقي التي يشبع عندها حاجته عن الله أيضا . وتكرر الأسئلة والاجابات عن نفس النمط بحيث يمزحها . والكتاب اذ يسبح على أمانة الأم في الثالثة جوهر الأصالة في كل من هو أصيل في رواياته ، رجلا كان أو امرأة ، يمزو اليها مناقضات كمال الابن . فالأم هي الرقة الجاهلة بينما الأب هو الفظظة الكاملة .

والمرأة المتعلمة تسجل أدب نجيب محفوظ في مرحلة مبكرة ، فنحن نلتقي بها بداية من القاهرة الجديدة كتلميذة في المدرسة أو طالبة في معهد عال أو ممرسة ، ولكنها لا تختلف في كثير عن غيرها من النساء المفتقدات للتعليم لا في الجوهر ولا حتى في السلوك الخارجى . ان فرص الخروج التي تتيحها الدراسة أو العمل تكاد تشكل المرور الوحيد لاختيار الكاتب للفتاة الدارسة أو العاملة كشخصية من شخصيات رواياته .

وتبدأ المرأة العاملة في اكتساب بعض المقومات التي تنفرد بها بداية من الثالثة حيث نلتقي بأنماط من النساء اللامعات تنطوى على تغير مظهرى أحيانا ، وتغير جوهرى أحيانا أخرى . ويبدو انتغير المظهرى مثلا في كل من عايذة شديد وعلوية صبرى . فعايذة شديد حبيبة كمال الارستقراطية المولد الفرنسية الثقافة تضرب بالتقاليد المتبعة في هذا الزمن عرض الحائط ، مخالطة للرجال ، شاربة للخمر ، وطارقة المواضيع التي لا يطرقتها عادة سوى الرجال . وهى اذ تفعل هذا تكشف عن نمط سلوكى جديد فى هذا العصر . أما علوية صبرى الطالبة الجامعية التي تنتمى الى جيل لاحق لجيل عايذة فهى أكثر تحفظا ربما لأنها تنتمى الى البورجوازية ، الوسطى ، ومع ذلك فهى ترس نمطا جديدا فى السلوك حين تقبل على الحديث مع زملائها الطلبة بلا حرج ، وتتبادل معهم المذكرات وتسهم فى المناقشات . ومن حيث المظهر الخارجى تقدم الفتاتان الجديد فى النمط السلوكى ، أما من حيث الجوهر فسلوك كل منهما لا يختلف بحال عن سلوك فتاة تفتقد الأصالة من الفتيات البورجوازية الصغيرة . وعايذة شديد تخطط للزواج بقرينها فى الارستقراطية حسن سليم . وتتودد الى كمال الذى لا تحبل له الا الزاوية لكى تدفع العريس المنشود الى اتخاذ قرار بالزواج منها . وعلوية صبرى تخطط للزواج ، كما يخطط الانسان لعمل أو صفقة وتصارح أحمد شوكت بأن الاتفاق قد تم بينها وبين عائلتها على مواصفات الزوج المطلوب ، على الا يقل دخله عن خمسين جنيها على أقل تقدير . والتخطيط فى مجالات العلاقات الانسانية التي ينبغي ان تقوم على الحب والافتناع ، يفقد الفتاتين الأصالة ، ويدرجهن فى مجال الزيف الذى ينعيه الكاتب على المرأة أيا كان الإطار الاجتماعى

الذى تتحرك فيه ، وأيا كان قدر التعليم الذى تلتفته سيّدة فاضلة كانت أم بغيًا • ففى الثلاثية تتحول زنوبة العوادة إلى سيّدة فاضلة ، وإن كانت تقتنفد الأصالة وتتميز بالزيف • فالعقل ذ القلب هو الذى يحركها فى مجال العلاقات الانسانية • والتخطيط والحساب هو رائدنا لا الحب ، والكذب هو سلاحها • فزنوبة تخطط لكى تصبح رفيقة للسيد ، وتخطط لكى تصبح زوجة لياسين مرتقة بذلك السلم الاجتماعى • وعملية التخطيط هذه عملية تجارية قبيحة تصم زنوبة العوادة كما تصم سبلوى الارستقراطية فى السمان والغريف • فسبلوى تتخل عن خطيبها عيسى الدباغ الوفدى عقب ثورة ١٩٥٢ وتتزوج ابن عمه حسن • وهى تدبر عن ذلك الذى أدبر عنه الزمن وتقبل على ذلك الذى أقبل عليه الزمن • وفى هذا الصدد لا تختلف سبلوى فى كثير عن زوجة سعيدة مهراى فى اللص والكلاب ، التى ترتبط بالزواج بمجرد ان يلقى بالزوج فى السجن • ويكتسب هذا الزيف ابعادا ضخمة فى معظم روايات نجيب محفوظ حيث غالبا ما يتعامل مع البورجوازية الصغيرة والوسطى التى تعتبر الزواج بمثابة شهادة تأمين أو استثمار ، وندرج الزوجات فى سجل الأرباح التجارية ، وتخطط وتعاين وتزن وتتنازل عن المطلوب لتفوز بالممكن وهى فى صدد تزويج بناتها وابنائها • ويمتد هذا الزيف فيتبدى فى ميزان الانسان بمقياس ما يملك لا بماهيته الانسانية ، وفى التنازل عن المبادئ الأخلاقية والمعتقدات وعن العلاقات الانسانية كالحب فى سبيل تدعيم الوضع المادى والاجتماعى أو فى عزلة مستميتة للبقاء عليه • وبنات هذه الطبقة لا ينقصن درية عن الأهل فهن أبناء الطبقة بجمادة ، وفى خان الخليلي تطيع نوال فى الزواج من أحمد عاكف وتخطط لاصطياده ، وتنفيذه حين يظهر فى المجال أخوه الذى يصغره سنا ويعوقه جاها • وتقع نوال فى حب رشدى عاكف ، وحين ينتهى الأمر بصوت المحبوب تتجاوز فيما تتجاوز الحب والمنشود الى الممكن فى حومة التوصل الى الهدف ويبدأ من جديد فى محاولة اصطياد أحمد عاكف زوجا • والأمثلة التى تمثل هذا الزيف سواء من جانب نساء هذه الطبقة أم رجالها أمثلة تضح بها صفحات روايات نجيب محفوظ •

أما النمط الثانى للمرأة المثقلة الذى يتبدى أول ما يتبدى فى الثلاثية ، فهو نمط عيسى الجوهر والسلوك الخارجى معا • ونحن اذ نتلقى بسوسن حماد تتجاوز الخاص الى العام ، وتكرس حياتها لقضية الوطن والطبقات الكادحة • وهى بذلك تخرج عن الإطار الذى انحبست فيه المرأة اذ ذاك • مثبتة أن المرأة تستطيع ان تهتم بما هو خارج عنها ، وإن لم يشكل هذا الاهتمام اهتماما بماهى الكون فهو قطعا يشكل اهتماما بماهى المجتمع •

وستبرز المرأة المتعلمة بشكل أوضح في كتابات التي تصور الفترة التالية للثورة . وستلعب هذه المرأة دورا رئيسيا وإيجابيا في تحريك الحدث أحيانا ، وستصبح نمطا للرجل تبذل ما يبذل به من أحدات عامة ، وتضحيات ضخمة وغاصفة . وستضفي رؤية الكاتب للحقيقة على المرأة المتعلمة عامة وعلى المرأة على أطلاقها مقومات تختلف في الفترة السابقة على هزيمة ١٩٦٧ اختلافا بينا عن تلك التي تضفيها عليها في الفترة اللاحقة للهزيمة . وفي الفترة الروائية التي تبدأ باللص والكلاب وتنتهي بـ «امار [ ١٩٦٧ ] تبوء الأشياء وكأنها ما زالت تحتفظ بشيء من الثبات والتوازن ، بالرغم من التغيير المؤلم الذي طرأ عليها . ولكن ما تكاد تبلغ الحب تحت المطر ١٩٧٣ والكرنك [ ١٩٧٤ ] حتى يزول الثبات والتوازن ، وتكاد العاصفة تقتلع الجميع . ففي ثرثرة فوق النيل [ ١٩٦ ] نرى ألوانا من اللامبالاة والانتهازية ، وانعدام القيم الأخلاقية ممثلة في مجموعة من الرجال والنساء المنحلين والمنحلات . فنحن نلتقي بسناء الفتاة الجامعية التي تشق عن طريق الجنس طريقها الى السينما ، وليليل زيدان الموظفة بوزارة الخارجية ، و « الراقصة الزائفة » التي لا تمارس الجنس الا عن رغبة ، وبسنية كامل التي تتخذ لها عشيقا ، أو زوجا احتياطيا في الوقت الذي تفضب فيه على زوجها . ولكننا نلتقي أيضا بسمارة بهجت لتذكرنا أن الجو ما زال يبقيا خارج الصومعة . وأن سكان العوامة لا يشكلون المثقفين ، بل فئة من المثقفين . وسمارة بهجت خريجة كلية الآداب وصحيفة اشتراكية وجادة ، وقد دخلت العوامة لتدرس سكانها كظاهرة تصلح للعلاج المسرحي ، وهي تبحث جادة عن دفاع مقنع يتأتى معه تحويل هؤلاء اللامباليين الى مباليين والسلبيين الى ايجابيين ولو على نطاق العلاج المسرحي . وينجلي الحدث عن انقلاب درامي ، كما ينجلي عادة في روايات نجيب محفوظ ، وللحظة قصيرة . تتبادل سمارة بهجت الجادة للمواقع مع أنيس المسطولة الأبدى ، فيصمم هو على الإبلاغ عن القروي الذي قتلته سيارة المسطولين . وترجع هي عن تصميمها ، ربما تزولا عن ارادة المجموعة ، وربما خوفا من البضيعة ، وربما أسفاقا على رجب الممثل المشهور الذي كان يقود السيارة ، والذي تميل اليه سمارة بهجت رغم ادراكها لحقيقتها . ويهتو جانبا هاما من سمارة بهجت حين تقرر عدم التخلي عن الجريمة ، ولكننا لا نموت كلية ، فهي قد نجحت من حيث لا تتلقى في خدم هذا الركن الركن من اللامبالاة ولو الى حين . أوقعت الشجار بين أفرادها . وسمارة بهجت تفي أنها تنازلت عن شيء مبدئي ، وهي قادرة على رد دوافع التزامها الى جذورها الطبقيّة عفاة من الطبقة البرجوازية ، وهي تعرف أنها تمثل الجندية أكثر مما هي جادة حقا لأنها تنتمي الى طبقة في طريقها الى الهبوط ، وأن عليها ان تستلعب بفكرها

وارادتها عن هذه الطبقة لتتجاوز أسباب هذا الانهزام • وتنتهى الثروة وسمارة بهجت عازمة ولم تزل على هذا التجاوز • وهى آملة فعلا فى هذا التجاوز ، ربما لأن فتاة اسمها سوسن حماد من الطبقة العاملة حققت هذا الهدف على الثلاثة ، ولأن فتاة أخرى اسمها زهرة سوف تحقق هذا الهدف فى مرامار وكلتاها تنتميان الى طبقة صاعدة ، الأولى الى طبقة العمال ، والثانية الى طبقة الفلاحين • وزهرة الخادمة الريفية التى بدأت أثناء الحرب فى تلقى دروس القراءة والكتابة هى الوحيدة التى تمر بمرحلة التطهر بسلام فى جحيم مرامار فالكل يسقط أو يبقى حبسا للماضى وزهرة تتجاوز الحاضر الى المستقبل لا لأنها تنتمى لطبقة صاعدة فحسب ، بل لأن الكاتب يحاول أن يصفى عليها طابعا رمزيا ، كمصر • وسواء تقبلنا هذا الرمز أو لم تقبله ، تبقى الحقيقة ، حقيقة أننا نخرج نواة صلبة أصيلة لم يشبها شائب من مرامار ، كما خرجنا من الثروة بسمارة بهجت ، وما لا يقتلها يقويها •

وأود أن أوضح ، وأنا بمعرض الحديث عن التطورات التى تطرا على المرأة المتعلمة فى الحب تحت المطر [ ١٩٧٣ ] وفى الكرنك [ ١٩٧٤ ] ، أنى لست بمعرض تقييم هاتين الروايتين • إذ لم تنح لى دراستهما الدراسه التى يتأتى معها التقييم السليم ، ومن ثم تندرج كل إشارة فنية فى هذا السياق فى دائرة الانطباع لا دائرة التقييم • وفى الكرنك ، نلتقى بسمارة بهجت ، وقد تسمت باسم زينب دياب ، وقد انتسبت لطبقة صاعدة تمتنت سماره بهجت أن تنتسب إليها وهى طبقة العمال ، ونرى زينب دياب وقد تجاوزت كل ما لم تستطع سماره بهجت أن تتجاوزه ، فهى جادة فعلا وليست مدعية للجدية ، وهى اشتراكية بحكم انتمائها الطبقي وحكم اخلاصها لثورة ١٩٥٢ ، وهى بنت هذه الثورة والمكافحة من أجل مبادئها ومثلها العليا العامة منها والخاصة ، الاجتماعية منه والدينية • ولكن زينب دياب تلقى على يد هذه الثورة مصيرا فادحا ، يعمق من فداحته المستوى الرمزي الذى تكسبه فى ظل البناء الروائي • ففي عالم قهوة الكرنك التى تحكمه قرنفله مثيلة زهرة فى مرامار ، وعم عبده فى العوامة تموت زينب دياب ، وحبيبها اسماعيل الشيخ أبناء الثورة موتا ممنويا ، ويموت حلمى حمادة الشبوعى الذى أحبته قرنفله موتا ماديا فى غرفة التعذيب فى السجن • ويحل محل الثلاثة فى قهوة الكرنك وهى قلب قرنفله منير أحمد الذى يهتدى بالقلب لا بالعقل ، وبالفرديّة لا بالجماعية • والذى اتبعته على « قول الراوى كنور باهر من ظلام شامل. ليصبح جبلا شاهقا • ومنير أحمد والأمر كذلك يعادل ، ولا يعادل من ماتوا ممنويا وماديا ، فهو يمثل تجدد الحية ، وإن لم يشل امتدادا لماضى • وكل هذه العوامل تكسب

كلا من زينب دياب ، واسماعيل الشيخ اباعدا رمزية • فزينب ليسه بنتا من بنات الثورة بل بنت الثورة وما ينطبق عليها ينطبق على اسماعيل ، وما ينسحب على مصيرها ينسحب على جيل بأكمله • ولو سقط الاطار الرمزي لنقلنا مصير زينب كتعليق على جانب من الحقيقة لا كل الحقيقة • فأهزة الثورة وأدواتها من سجون وتعذيب وارهاب تهدر عرض زينب دياب ماديا ومعنويا عطية بعذريتها وبراءتها ومحولة إياها الى جاسوسة تؤدي معلوماتها الى مقتل حلمى حمادة الشيوعي فى غرفة التعذيب ، ثم الى موسم تلتمس فى البقاء لونا من ألوان تعذيب الذات تكفيرا عن السقوط •

وتقضى الثورة على اسماعيل الشيخ ابنها بسقوط مائل ، ومع السقوط يموت الحب ، ويتحول الاحياء الى أموات يدبون على أقدام • والحقيقة أرحب وأوسع وأتمنى وأكثر تعقيدا مما تطل علينا من هذه الرواية •

وزينب دياب واسماعيل الشيخ وحلمى حمادة أحياء الآن بينما يصرون ويننون ويشقون الطريق الى مستقبل يتجاوز سلبيات الماضى ويفتنى بإيعابيات الحاضر •

وفى رواية الحب تحت المطر تلتقى بشخصيات نسائية هى فى الغالب من خريجات الجامعة تنتمى الى أصول طبقية مختلفة ، ومن بين خريجات الجامعة سنية أنور وعليات عبده ومنى زهران ، وتنتمى الأخيرة الى الطبقة الوسطى ، ولا تعرف الى أية طبقة تنتمى فتنة نادر مثلة السيسما ، أما سمراء وجدى المتقدمة فى السن فهى من أصل ارستقراطى • ولا يمتد اهتمام أى من النساء فى هذه الرواية الى قضية عامة • والحدث ينتهى بقبول مصر لمبادرة روجرز • وما بين البداية والنهاية يصاب المقاتل ابراهيم ابن عم عبده بدران العامل بأحد المقاهى بالعمى اثر اشتباكه مسلح ، وتصمم خطيبته سنية أنور على الزواج منه ، منتقلة بذلك من موقع البنى الى موقع الأصالة الكاملة • ولكن ما من دافع قوى يبرر ماضى سنية ويبرر بالتالى حاضرها ، سقوطها ، وسموها • فسنية موظفة بالإصلاح الزراعى ، وطالبة جامعية سابقة • وهى ابنة عامل ، وقد يشكل هذا الوضع حاجة مادية ، ولكنها حاجة لا تدفع للارتواء فى البقاء - فلو كانت سنية على هذا القدر من الأصالة لاختارت لنفسها فى أى مرحلة من مراحل التعليم عملا ترتزق منه بدلا من الاضطرار للانحراف • ولو كان التطلع الطبقي ، لا الضرورة المادية القصوى هى سبب انجرافها لما انطوت شخصيتها على التكامل الذى يتيح لها الزواج برجل فقد بصره والاخلاص لهذا الرجل حتى



النهاية • وما ينطبق على سنية ينطبق على عليات بنت عبده بدران ، وأخت  
ابراهيم بدران المقاتل • وعلى بقية الشخصيات • فحيث ينتفى المبرر  
القهرى للسقوط ، يصبح التغير مستحيلا ، وبالتالي عملية تبادل المواقع  
التي تتم ينجح فى غير هذه الرواية من الروايات عملية غير مقنعة على  
الاطلاق • ان تحول ربرى مقنع فى السمان والخريف ، فعملية احتراف  
البقاء عملية قهرية مملاة عليها بحكم وضعها ومن ثم فهي لا تنال من أصالتها  
التي تتبدى حين تنزاح الحاجة • ولكن شيئا ما يدفع النساء والرجال  
الى السقوط فى هذه الرواية ، لا تعرف ماهية على الاطلاق ، فليس عنصر  
الحاجة بعنصر ملح ، ولا عنصر الوراثة ، وربما يكون المبرر الوحيد لهذا  
السقوط فى انهزام القيم الأخلاقية القديمة دون أن تحل محلها قيم جديدة •  
وعلى كل فالجو مشبع بتلوث مميت ، لا تنجو منه شخصية من الشخصيات  
فى فترة من الفترات ويعلق حسين حجازى المصور السينمائى على كلمة  
موس قائلا : لم يعد لهذه الكلمة معنى • • • • • ويعنى أن الكل قد أصبح  
موسسات • ويصح التعليق ، ولكن فى اطار هذه الرواية فحسب •



## الشعاذ \*

### د • لطيفة الزيات

مع الشعاذ يضع نجيب محفوظ الشخصية وجها لوجه أمام الموت :  
حقيقة الحقائق • ويحتم عليها والأمر كذلك أن تجد المعنى لحياة سميتها  
الزوال •

والاختلاف في المجتمع لا يشغل عمر الحمزاوى في الشعاذ مثلما  
يشغل سعيد مهران في اللص والكلاب ، فالحقيقة الوحيدة التي تشغل  
عمر الحمزاوى هي حقيقة مواجهة الموت دون أن يتحقق للمعنى •

ولا يشكل القصاص من الاختلال هدف عمر الحمزاوى كما يشكل هدف  
سعيد مهران في اللص والكلاب ، كما لا يشكل التوصل الى لقمة الخبز أو  
الحرية والعدل والسلام هدف الحمزاوى كما يشكل هدف صابرين في  
الطريق • فالحمزاوى على غير سعيد مهران هو الذي خان ولم يخنه أحد  
وهو الذي تخلى عن المبدأ والزوجة ، بل لعله الامتداد لنقيض سعيد مهران،  
وبوف علوان • وعمر الحمزاوى على غير صابرين في الطريق لا يسعى الى  
لقمة الخبز ، بل لعله توصل الى غاية ما كان يحلم به صابرين من استقرار  
مادى مشروع • فمشكلة عمر الحمزاوى هي في المقام الأول مشكلة كونية  
خالصة ، مشكلة مواجهة حتمية الموت ، وإن كان العامل الاجتماعى هو الذى  
يفجر المشكلة ، وإن كان العامل الاجتماعى هو الذى يحسمها •

والرعب من مواجهة الموت دون أن تتحقق للحياة المعنى ، هو الذى  
يدفع عمر الحمزاوى للتخبط سعيا وراء المعنى • واحتماء من حقيقة  
لا يمكن منطقتها كحقيقة الموت • تستبعد الشخصية العقل ، وهى تتساءل

« ترى كيف يفكر العقلاء في الموت ؟ » ص ٥١ وتلجأ الى حقيقة لا يمكن منطقتها وهي حقيقة النشوة أو اليقين ( بلا جدل ولا منطق ) .

والشخصية تتلمس المعنى أو النشوة ، في الجنس والحب أولا ، ثم في التصوف ثانيا ، وهي تعتمد أولا على اشباع الحواس ثم على اعدام الحواس لكي تدوم لحظة النشوة في مطلق خارج أسوار الزمان والمكان .

والنشوة التي تتلمسها الشخصية أولا ، هي أشبه بتلك النشوة التي يجدها الفنان في الخلق الفني ، والعاشق في العشق ، والنشوة التي تتلمسها ثانيا ، هي النشوة التي ينسب اليها الصوفي ، دون كل نشوات الدنيا ، صفة الكمال والاكتمال والدوام . والشخصية الرئيسية في الشحاذ هي الفنان والعاشق والصوفي معا .

يبدأ الحدث وقد أصيب **عمر الحمزاوي** بالملل ، مرض المتخمين . وكلمة عابرة تفجر الأنفاس المعنوي الذي يعيشه المحامي ورب الأسرة الناجح . يقول احد موكليه : السنا نعيش حياتنا ونحن نعلم ان الله سيأخذنا ؟ ، وهي جملة تتردد كل يوم ، ولكنها تأتي في لحظة تتراكم فيها العوامل الماضية والعوامل الحاضرة لتضع **الحمزاوي** وجها لوجه أمام الموت ، دون أن يتحقق لحياته المعنى . ويحيل الموت المعنوي كل شيء الى تراب . ويدفع الخوف من الموت الشخصية الى رحلة تحتس فيها من الموت بالوان من الموت متلمسة المعنى أو لليقين بلا دليل في الحب وفي الجنس وأخيرا في نوع من التصوف يقوم على اعدام الحواس وعلى الاعتماد على البصيرة . ورحلة التهلكة لم تبدأ لحظة قال الموكل لعمر الحمزاوي هذه العبارة التي فجرت الموقف وحركت الحدث ، ولكنها بدأت ، كما يتضح من البناء الروائي ، في فترة تسبق الحدث بما يزيده عن العشرين عاما .

كان عمر الحمزاوي وصديقه **عثمان خليل ومصطفى التياوي** طلبة في كلية الحقوق ، يتطلعون الى سر الوجود كما يتطلع الشباب ، ويتشوقون الى تفسير العالم من حولهم كما يفعل . وكان **عثمان خليل** هو النصف المكمل لعمر الحمزاوي متمثلا في عقله ، وكان **مصطفى التياوي** هو نصفه المكمل متمثلا في حسه . وبينما يختار عمر مع **مصطفى** طريق الفن كوسيلة للكشف عن سر الوجود ، ينهمك **عثمان** ، الذي يفلب فيه العقل على الحس ، في البحث عن المنهج العقلي الثقيل بالكشف عن هذا السر ، ويجيء **عثمان** يوما « بالحل السحري لجميع المشاكل » ومع **عثمان** يؤمن

**عمر الحمزاوى ومصطفى المنياوى** بالاشتراكية العلمية • يمتلك الشبان الثلاث ذلك النوع من الايمان الذى يصفه عمر الحمزاوى فى ابان الحسنة  
فيقول :

واندفعنا برعشة حماسية الى أعماق المدينة الفاضلة واختلت أوزان  
الشعر بتفجيرات مزلزلة ، واتقنا الا قيمة البتة لأرواحنا ، واقتربنا  
جاذبية جديدة غير جاذبية نيوتن يدور حولها الأحياء والأموات فى توازن  
خيالى لا أن يتطايير البعض ويتهاوى الآخرون • ص ٢٦ •

ويستوعب النشاط السرى الأصدقاء الى أن يلقى القبض على عثمان  
خليل فى حادث اغتيال سياسى ويزج به فى السجن ليقتضى عقوبة عشرين  
عاما • ويتراجع عمر الحمزاوى ومصطفى المنياوى خوفا من السلطات ،  
متخليين عن العمل من أجل التغيير ، ومحتفظين بالرغبة فى التغيير حتى  
قيام ثورة ١٩٥٢ •

ويجد عمر الحمزاوى بعض العزاء فى الانفصام الذى يعيشه ، بين  
الرغبة من ناحية والفعل من ناحية أخرى ، فى حب الفتاة المسيحية التى  
تخلت عن دينها وأهلها لتتزوج ، وفى الشعر الذى يكتبه ، غير أن  
الانفصام لا يلبث أن يقضى على اهتمامه بالسياسة والشعر معا ، والفشل  
يضميه وشعره يخرج مفتقدا للوحدة بين الرؤية الحسية ولرؤية  
العقلية ، قاصرا عن الاستجابة لمطالب الحركة الجماهيرية • ويتخلى عمر  
عن الشعر الى المحاماة • ويتأثر المنياوى أطول مما فعل الحمزاوى ، وهو  
يعانى نفس الفشل الذى عاناه الحمزاوى ، غير انه لا يلبث أن يحول  
الفن الى تجارة محتجا بأن التسلية هى المجال الوحيد للفن فى عصر  
العلم ، وخادعا نفسه عن امكانية التزاوج بين الفن والعلم أو بين الفن  
والمبدأ العلمى •

ويستوعب السعى الى القوة جهد عمر الحمزاوى وبصيرته وحسبه  
وعقله معا ، وزينب تلد له بثينة ، وبعد بثينة جميلة ، وبثينة تمر من دور  
الطفولة الى الشباب ، وعثمان يجدد ايمانه فى السجن فوق الصخور وتحت  
أشعة الشمس ، وهو يؤكد لنفسه ، بأن العمر لم يضع هدرا ، وأن ملايين  
الضحايا المجهولين منذ عهد القرد قد رفعوا الانسان الى مرتبة « سامية » ،  
ومصطفى يبيع الفن « كالبب والفشار » و « ينتشر فى الاذاعة والتليفزيون  
كالوباء » وزينب تنهض رمزا « للمطبخ والبنك » ، وبثينة تجسم شباب  
أمها وتقضى الشعر بحثا عن سر الوجود مثلما فعل أبوها فى شبابه  
والقوة التى آمن عمر من قبل « بأنها شر يجب أن يزول » تعنوله • والعلاق

الذى اندفع برعشة حماسية الى « أعماق المدينة الفاضلة » فى شبابه يرتقى  
« بسرعة فائقة من الفورد الى الباكار حتى استقر أخيرا فى الكاديلاك » ، ثم  
أوشك أن يفرق فى مستنقع من المواد الدهنية « ص ٢٦ » ومتناقضات  
حياة عمر بماضيتها وحاضرها تتجمع ، دون أن يعي أنها تتجمع ،  
وتتراكم ، دون أن يعي أنها تتراكم مؤذنة بلحظة الانفجار التى توافق قول  
الموكل : « السنا نعيش حياتنا ونحن نعلم أن الله سيأخذها » .

ويبدأ الحدث وعمر الحمزاوى ، الذى عرف المعنى يوما ، يلتبس  
عند الطبيب دواءا لفقدان المعنى ، وهو يشكو الطبيب من أنه لا يريد أن  
يفكر أو يشعر أو يتحرك ، ومن أن كل شيء فيه يتمزق ويموت .  
والشعور بالافلاس والعدم يثير فى نفس عمر الشعور بالضييق من الحياة  
والتساؤل عن معنى الحياة ، ومن الطبيعى أن يفعل . فالرئيس أجوف  
كما يقول عمر ذاته ، لا يصدر عن انشاء متملىء . والتساؤل ليس  
الا محاولة ملء فراغ خلخته العقيدة ، كما يفسر الموقف مصطفى المنياوى  
الذى يحتسى بالسخرية والهزل من الأزمة التى يواجهها عمر ،  
الذى لا يعرف السخرية ولا الهزل . ولا يلبث العدم الذى يستشعره عمر  
أن يحول الماضى والحاضر الى تراب ، ولا يلبث الشعور بالعدم أن يدفعه  
الى رحلة يدرك هو أحيانا ، أنها رحلة التهلكة ، ولكنه لا يملك لها دفعا .

وعمر لا يسمى فى رحلته هذه الى الملذات كفاية ، وإنما كوسيلة  
لخلق نشوة اليقين التى تحيى « الكائن الميت » ، تلك النشوة التى توصل  
اليها فى ماضى الحدث متمثلة فى العقيدة عن طريق العقل ، والتى يريد  
أن يتوصل اليها فى حاضر الحدث عن طريق الحواس . وهو يقول لورده  
التي التمس عندها فى الحب نشوة اليقين أنا لم أحضر لأنى أحب ، ولكنى  
حضرت لأحب . والناس تتوهم أن عمر تحول الى زئير نساء ، وأنه  
يمر بالسن الحرجة ، وكذلك تتوهم زوجته . ولكن الأمر لم يكن كذلك  
على وجه الدقة ، فهو يحاول أن يدفع عنه الموت أو الشعور بالموت ،  
كما يقول لزوجته ، وهو يجد نفسه فى موقف يتحتم عليه فيه أن يجد  
المعنى أو يموت ، فأما « الشيء أو الجنون أو الموت » ، كما يقول وقد اكتشف  
أن نشوة الحب عند وردة لا تقوم .

وعمر يدرك أحيانا أن الطريق الذى يسلكه متمسكا لليقين بواسطة  
الحواس هو طريق التهلكة ، ويقول لوردة فى أول لقاء لهما : شرعت يوما  
فى القتل . . . وأخيرا قررت قتل نفسى ، ولكن بحكم تكوينه لا يملك أن  
يسلك سوى هذا الطريق . فمأساة عمر تنبع أولا من القهر الاجتماعى ،

وتنبع ثانيا من تصادم عدة عوامل متناقضة لم يتوصل أبدا الى حسم الصراع الدائر بينها . فتراجع عمر أمام السلطات أوجد في حياته الفجوة بين العقيدة وبين العمل من أجل العقيدة ، وأقام حياته على التناقض بين احتقار القوة والسعي وراءها . والانهماك في السعي وراء القوة والنجاح المادي لم يتح لعمر حسم الصراع الدائر في نفسه بين العقل والقلب ، بين الايمان بالاشتراكية والتطلع الى المطلق ، بين المادية والفيسية . وهو لم يستطع ، كنتيجة للعجز عن حسم هذا الصراع ، أن يزاوج بين الفن والعلم ، بين الحس والعقل ، أو بين الشعور الحسى متمثلا في الفن واليقين العلمى متمثلا في المبدأ العلمى أو العقيدة العلمية . ولو لم تتدخل القوى الاجتماعية مجبرة عمر على التراجع لربما توصل الى حسم هذا الصراع في شبابه لصالح العلم ، ولربما حظى بالآلاف المستمعين وهو يقذف بشعره الى المعركة كما أراد له عثمان خليل أن يفعل . ولما سعى الى القوة عوضا عن الفشل في مجال الشعر ، ولما تراكمت سلسلة المتناقضات التي تفجرت بعد ربع قرن مشكلة الحدث .

ولأن عمر لم يستطع أن يحسم الصراع الذى حسمه عثمان بالتمسك بالعقيدة رغم القهر الاجتماعى . والذى حسمه مصطفى النياوى بالتسليم بعيب الحياة وبالسخرية من هذا العيب ، فهو تخبط طيلة الحدث بين الايمان بالعقل والكفر به . بين الايمان بالحواس والكفر بها . بين الاحساس الحاد بالمسئولية تجاه البشرية ، وبين التخفف تخففا كاملا من هذه المسئولية ، والرغبة في التخلي تخليا مطلقا عن الدنيا . وحين ينصح عثمان خليل ، وقد خرج من السجن ، عمر بالتمسك بالعقل يصيح غاضبا : هاك عقلى بين قدميك . وهو يكره ، وهو يواجه لا منطقية الموت ، العقل والعقلاء ، ويجد في الرجل المجنون الذى يتنبأ بفزؤ سمك موسى للاسكندرية مثالا فذا جديرا بالاحتذاء ، مثالا ترجع كفته كفة « العلماء الاذاذ أصحاب المعادلات » وينهب عثمان خليل الى أن العقل لا القلب هو الطريق لايجاد الحقيقة أو المعنى ويفسر موقف عمر قائلا :

القلب مضخة تعمل بواسطة الشرايين والأوردة . ومن الخرافة أن نتصوره وسيلة الى الحقيقة ، والحق أنى اقترب من فهمك ، فانت تتطلع الى نشوة ، وربما الى ما يسمى بالحقيقة المطلقة ، ولكنك لا تملك وسيلة ناجمة للبحث فتلوذ بالقلب كصخرة نجاة أخيرة ، ولكنه مجرد صخرة ، وسوف تتقهقر بك الى ما وراء التاريخ ، وبذلك يضيق عمرك هدرا ، حتى عمرى الذى ضاع وراء الأسوار لم يضع هدرا ، ولكن عمرك أنت سيضيع هدرا ، ولن تبلغ أى حقيقة جديرة بهذا الاسم الا بالعقل والعلم والعمل .

ويسخر عمر في سره من عثمان خليل ، بعد أن طالع في الفجر أثريه في ضياء السماء أثريه أطمعته في امكانية دوام لحظة النشوة خارج اطار الزمان والمكان ، وفي امكانية التوصل الى هذه النشوة كما يتوصل اليها المتصوفون عن طريق القلب لا العقل . ويأتي تعليق عمر مباشرة على كلام عثمان .

لم يشهد الفجر في الصحراء ، لم يشعر بالنشوة التي تحقق اليقين بلا حاجة الى دليل . لم تطرح الدنيا عند قدميه حفنة من تراب (١٦٢) . ولكن عمر الموزع بين الايمان بالعقل والقلب ، بين العلم والخيبيات يقول لصديقه مصطفى مشيرا الى الطريق الذي يسير فيه لايجاد المعنى .  
- لعل سر شقائي انني ابحث عن معادلة بلا تاهيل علمي (٩٩) .  
ويثبت الحدث أن هذا سر شقاء عمر فعلا .

تمر الشخصية ( عمر الحمزاوي ) في ابان الحدث بمراحل ثلاث . وتشهد المرحلة الأولى انسلاخ الماضي عن وعي الشخصية . ويتجسد هذا الانسلاخ في انصراف عمر عن زينب التي ترمز لفترة النجاح والعمل والسمي وراء القوة :

زينب والعمل . والداء الذي زهدني في العمل هو الذي يزهدني في زينب . هي القوة الكائنة في العمل ، هي رمزه . هي المال والنجاح والثراء واخيرا المرض . ولاني أتقرز من كل أولئك فانا أتقرز من نفسي . أو لاني أتقرز من نفسي فانا أتقرز من كل أولئك ( ) .

ويستكمل هذا الانسلاخ العاطفي أبعاده عندما يؤمن عمر بأن الحركة أو النشوة التي تحيي الكائن الميت ، هي مطلبه ، وعندما يهجر بيت الأسرة ليعيش مع وردة . وقد التهم فقدان المعنى والتشويق الى اليقين الماضي .

وتشهد المرحلة الثانية انسلاخ التجربة الحاضرة روائيا من وعي الشخصية ، ولحظة أكثر جدة تلتهم لحظة أقل جدة وتحيلها الى تراب ، ووردة التي توهم عمر أنه وجد عندها المعنى تختفي من وعيه مثلما تختفي مرجريت ، والعديد من النساء اللاتي يلحقن بهما . وعمر يدرك أن :

نشوة الحب لا تدوم . ونشوة الجنس أقصر من أن يكون لها أثر . والعاصفة الهوجاء تجتاحك لتقتلك . والاستقرار قد مسات ولا سبيل الى بعثه .

ويعمق الفشل في ايجاد اليقين عن طريق الحب والجنس ، والامل



فى إيجاده عن طريق التصوف من رغبة الشخصية فى التحلل تحلا كاملا من الحاضر بكل مقوماته • وعندما يعود عمر الى البيت عودة صورية تأهباً لهجرة العالم هجرة نهائية ، يكتشف أن زينب قد اجتفت من وعيه نهائياً ، ويصارع ليعدم بئينة ( امتداده ) ، وسير ( مولوده الجديد ) ، ونصفه المكملين مصطفى المياوى وعثمان خليل من وعيه. مثلما أعدم زينب ، وتوق نفسه الى اللحظة التى يسميها بلحظة « التحرر الكامل » •

وبعد محاولة التحلل من الماضى والحاضر تأتى محاولة التحلل من الواقع الموضوعى عن طريق اعدام الحواس • وتشهد المرحلة الثالثة وهو مرحلة التصوف ، محاولة جديدة للانسلاخ عن الدنيا ، أو دنيا المظاهر كما يسميها الصوفيون ولتوصل الى وجه الله أو دنيا الحق ، التى تستطيل فيها لحظة النشوة الى ما لا نهاية ، كما يزعم الصوفيون •

وكانت الشخصية التى تسعى الى المطلق لا الى النسبى ، قد مرت بتجربة مثيرة بعد أن اقتنعت أن نشوة الحواس لا تدوم • ففى فجر يوم من الأيام ، تطالع أثريه فى السماء تتحقق فيها للحظة الوحدة المطلقة المكون ، وتندفن فيها للحظة الشكوك والمخاوف والأسئلة بلا جواب. ويكتسب فيها الكون للحظة المعنى ، والنشوة التى تصاحب اكتساب هذا المعنى ، والموجودات تختفى وكان لم تكن •

وهب الهواء جافاً لطيفاً منعشاً موحداً بين أجزاء الكون • وبعدد رمال الصحراء التى أخفاها الظلام انكثمت همسات أجيال وأجيال من الآلام والآمال والأسئلة الضائعة • وقال شيء أنه لا ألم بلا سبب وأن اللحظة الفاتنة الخاطفة يمكن أن تمتد فى مكان ما الى الأبد • وقد يتغير كل شيء إذا نطق الصمت وما أنا أضرع الى الصمت أن ينطق • والى حبة الرمل أن تطلق قواها الكامنة وأن تحررنى من قضبان عجزى المرقى • وما ينعنى من الصراخ الا انعدام ما يرجع الصدى • وأسند جسمه الى السيارة ونظر نحو الأفق • وشملته سعادة غامرة جنونية أسرة وطرب ورقصت له الكائنات فى أربعة أركان المعمورة • وكل جارية رنت وكل حاسة سكرت وانقضت الشكوك والمخاوف والمتاعب وأظله يقين عجيب ذو ثقل يقطر منه السلام والطمانية • ( ص ١٣٢ ) •

وعمر الحجازوى اذ يهجر العالم الى كوخ صغير ، انما يهجره أملا فى التوصل الى مكان ما على ظهر هذه الأرض يمكن أن تمتد فيه هذه « اللحظة الفاتنة الخاطفة » الى الأبد ، أو فى التوصل الى مطلق خارج أسوار الزمان والمكان تكتسب فيه النشوة صورة اليوم •

وتستمر محاولة عمر لاعدام حواسه بغية التوصل الى وجه الله فترة سنة ونصف ، يكون عثمان خليل قد أحب خلالها بشينة ابنة عمر وتزوجها وحملها جنينا ، وعمر الذي أصبح أصما كما يقول لطيف ابنته ، وميت الحواس كما يقول لطيف صديقه مصطفى لا يتوصل الى ما يريد . وهو يسعى الى اللاشئ ويصطدم بالشيء ، وهو يرجو ويتوسل ويشحن والسماء تطالعها بصورة دنيوية لأحباته ، وللإنسان على إطلاق من يده كفاحه الى اليوم .

وقبل أن تحبط العوامل الخارجية محاولة عمر الحمزاوى نهائيا ، ويهاجم البوليس الكوخ في أعقاب عثمان خليل الذى صدر حكما بأعدامه ، يتوصل عمر الى صورة تجعله يصبح والبوليس يحاصر المكان بأن لكل شيء معنى ، والا شيء في الوجود عبث ، والا نهاية للأشياء ( ص ١٨٨ - ١٨٩ ) . ولكن الصورة التي توصل اليها عمر ، ودفعته الى هذا القول ليست بالصورة التي أراد أن يتوصل اليها . وانما هي صورة تتمثل فيها وحدة للوجود تندثر في ظلها الفواصل بين الكائنات ، والفروق بين الخير والشر الكامن في هذه الكائنات . وهذه الصورة لا تواتي عمر الا حين يستسلم لخيالات العالم الواقعي التي تهاجمه ، وحين يتوقف عن مقاومة هذه الخيالات . وهو اذ ينطرح على الأرض مستسلما تمر به التجربة التي يصفها فيما يلي :

سمعت صفصافة تترنم بيت من الشعر ، واقتربت منى بقرة قائلة انها سوف تتوقف عن در اللبن لتتلم الكيمياء . وزحفت حية رقطاء ثم بصقت أنيابها السامة وراحت ترقص في مسرح . وانتصب الثعلب حارسا بين الدجاج . واجتمعت جوقة من الخنافس وغنت أغنية ثلاثية . أما المقرب فتصدت لي في لباس ممرضة . ( ص ١٨١ - ١٨٢ ) .

ومن المهم بمكان أن نقرر أن عمر يستبعد هذه الصورة كجزء من أحلامه الدنيوية ، وبالتالي كمبت يحول بينه وبين ما يريد ، ومن المهم يمكن أن نشير الى أن عمر يسائل الله . والبوليس يعيده قهرا الى الحياة .

... ان تكن تريدني حقا فلم هجرتنى .

وفشل عمر في التوصل الى ما أراد أن يتوصل اليه يمكن أن يعزى الى أكثر من سبب صادر عن أكثر من منطلق . فممر قد فشل لأن العوامل النفسية والعوامل الخارجية متمثلة في البوليس قد أحبطت عليه محاولته . والصراع النفسى يجعله ينسلخ عن الواقع في نهاره ليلج عليه فى أحلامه ليلا ، وينسلخ عن الواقع وأعياء ليواتيه حين يفقد وعيه . والملاحق الواقع

على عمر يحول بينه وبين ما يريد ، بينه وبين تجاوزه أسوار الزمان والمكان » • وبينما يفسد الصراع النفسى على عمر المحاولة تنهى العوامل الخارجية هذه المحاولة • فالبوليس يصيب عمر برصاصة تعيده الى وعيه ، ولا تقتله ، وترجع به مقهورا الى الواقع الذى فر منه •

وقد يمزى فشل عمر الى استهدافه هدفا غير يقينى ، « واللحظة الفاتنة الخاطفة » ، التى دفعته الى خوض التجربة وهجرة العالم ، ربما كانت وهما من صنع حياته ، وحتى لو كانت حقيقة فاستدامتها على وجه الأرض مستحيل • فالمطلق ممكن فحسب حيث الا شئ ، وحيث ينتفى الزمان والمكان وبالتالى الوجود البشرى •

واذا صدقنا عن منطق الصوفيّين نجد أيضا التفسير لفشل عمر ، ونجد الجواب لسؤاله : ان تكن تريدنى حقا فلم هجرتنى • فلحظة الوجد وفقا للصوفيّين لحظة غير دائمة ، ما تكاد تهمل حتى تختفى ، وذلك رحمة من الله بعبده الذين لا يطيقون استمرار هذه اللحظة (١) • ولحظة الوجد أو النشوة عطية من الله ، لا يمكن أن يستجديها الانسان ، أو أن يكتسبها بمجهود فردى ، وأن شفقت له أعماله فى التوصل اليها (٢) وكل خاطر يخطر ببال الانسان وهو يستشعر القرب من الله ، هو وفقا للصوفية خاطر من صنع الله (٣) ومن ثم فالخواطر الدنيوية إنما هي دعوة لمر للعودة الى الحياة ، وإلى استئناف مسئوليته تجاه هذه الحياة كإنسان • ويعزز ذلك قول الشبلى أن البحث عن اللانهاية فى المتاهات البعيدة عبث ، فاللانهاية أقرب الى الانسان مما يتصور متمثلة حتى فى أحقر وأدق ما خلق الله • قال الشبلى يوما لأصحابه :

يا قوم أمر الى ما لا وراء فلا أرى الا وراء ، وأمر يميناً وشمالاً الى ما لا وراء ، فلا أرى الا وراء ثم أرجع فأرى هذا كله فى شعرة من خنصرى (٤) •

\*\*\*

يقول الحدث على اطار عام يستوعب فيما يستوعب رحلة الشخصية ، ويقوم فيما يقيم هذه الرحلة ، ويكشف من خلال هذا

(١) كتاب الملح فى التصوف تأليف ابن نصر عبد الله بن عل السراج الطوسى - قام بنسخه وتصحيحه رتولد نيكلمون • طبع فى مطبعة بريل فى مدينة ليدن ١٩١٤ - من ٣١٠ •

(٢) المصدر السابق ص ٣١٤ •

(٣) المصدر السابق ص ٣٨٣ •

(٤) المصدر السابق ص ٤٠٣ •

التقييم عن المعنى • فالمعنى لا يكشف عن نفسه إلا إذا أدرجنا رحلته الشخصية في موضعها من الإطار العام للحدث ، والا إذا تبيننا الوسائل الفنية التي تبرز العلاقة بين الخاص والعام وتخدم التفاعل بينها ، وإذا تبيننا الإطار العام للحدث وجدناه يتكون من مراحل ثلاث تستوعب كل فيما تستوعب مرحلة من مراحل تطور الشخصية وتقييمها ، ولا حظنا :  
التالي :

### المرحلة الأولى :

بينما ينسلخ الماضي تدريجيا من وعي الشخصية يتأكد تدريجيا خارج هذا الوعي كحقيقة موضوعية يتقبلها القارئ • فاكشف عمر لموت حبه الزوجه يوافق تصريح الزوجة بأنها حامل • وفي لوقت انفي يستحيل فيه الماضي ممثلا في زينب الى تراب في وعي الشخصية يتأكد خارج هذا الوعي •

### المرحلة الثانية :

في الوقت الذي ينسلخ فيه الحاضر الروائي تدريجيا من وعي الشخصية يتأكد تدريجيا خارج هذا الوعي كحقيقة قابلة وباحتماله للمستقبل أفضل ، ويتضح هذا الاتجاه في النقاط التالية :

( أ ) يواثم ميلاد الطفل قرابة النهاية في مرحلة انسلخ الحاضر عن وعي عمر ، ويأتي ليؤكد الاستمرار والاستقرار في ذات الوقت الذي ينفق فيه عمر التخلي عن الدنيا •

( ب ) يخرج عثمان خليل من السجن الى الدنيا في ذات الوقت الذي يتأهب فيه عمر للهجرة من الدنيا بحثا عن المطلق • وعمر لا يبحث لحظة تخليه عن الدنيا ممثلا في مولوده الجديد سمير فحسب ، بل ممثلا أيضا في نفسه المكمل عثمان خليل •

( ج ) يلتقي عثمان خليل المؤمن بالاشتراكية العلمية بثينة ابنة عمر والشاعرة التي تبحث عن سر الوجود ، ويتجاوزان بمجرد اللقاء • ويتحقق بينهما ذلك الارتباط الذي يوحى على المدى البعيد بمستقبل تنتفي فيه أو على الأقل تضعف الظروف التي تسببت في أزمة عمر •

### المرحلة الثالثة :

نكتشف أن الارتباط بين عثمان وبثينة قد أثمر جنينا فى اللحظة التى يسلم فيها عمر أو يكاد عن الواقع .

ويعود عمر الى الدنيا مرغما ، ويعود عثمان الى السجن ليخرج من الدنيا مرغما ، وحكم الاعدام فى انتظاره . والقهر الاجتماعى وأهمية التغلب عليه ، يحتل من الأهمية مالا يحتله القهر الميتافيزيقى . واستحالة التغلب عليه ، وهذه الحقيقة تضع الانسان وجها لوجه . والأمر كذلك أمام المهمة الأولى التى تواجهه ، مهمة التغلب على القهر الاجتماعى . والقهر الاجتماعى هو أولا وأخيرا الذى أوجد الانفصام فى حياة عمر وهو الذى فجر أزمته ، ودفعه فى متاهات البحث الميتافيزيقى ، وهو الذى يقوده أخيرا الى واقع لا يرتضيه . والقهر الاجتماعى هو الذى جعل عمر يحيا حياة بلا معنى ، وهو الذى يجعله يموت حين تحين لحظة الموت موتا بلا معنى . وهو الذى يأتى الى الدنيا ويخرج وكأن لم يأت . وعثمان يواجه الموت على يد السلطات ، ولكن موته يكتسب المعنى كما اكتسبت حياته المعنى نتيجة لإيمانه ولاصراره على ضرورة التغيير . وحياة عثمان تنتهى كما تنتهى حياة كل حى بالموت ، ولكن موته لا يذهب هدرا ما دام « ملايين الضحايا المجهولين منذ عهد القرد قد رفعوا الانسان الى مرتبة سامية » ، وحياته لا تذهب هدرا كما يوحى الحدث . فائثار الارتباط بين عثمان من ناحية وبثينة من ناحية أخرى يكتسب فى الحدث دلالات عميقة . ولعل أهم هذه الدلالات هو أولا ارتباط الماضى القائم على اليقين العلمى بالحاضر وامتداده الى المستقبل ، وهو ثانيا التزاوج بين الفسوف والعلم أو الحس واليقين العلمى والعقل والقلب ، وهو ثالثا ، انتفاء العوامل التى أوردت بصر أو على الأقل ضعف هذه العوامل . فبثينة ، كشاعرة يتصالح فى شعرها الحس مع اليقين العلمى ، قد لا تلتوق مرارة الفشل التى ذاقها أبوها كشاعر ، وقد لا تعرف الانفصام بين الإرادة والفعل ، ولا الصراع بين القلب والعقل . وقد لا تواجه رغم آلام القهر الاجتماعى آلام الموت المعنوى وآلام فقدان المعنى . وما دام الماضى القائم على اليقين العلمى مستمرا فى الحاضر وممتدا الى المستقبل ، وما دام الكفاح من أجل التغيير متواصلا . فقد يكون مصير الأحفاد خيرا من مصير الأبناء ، وقد يفلتوا من القهر الاجتماعى فى دولة الملايين :

وقال عثمان :

— عندما نعى مسئولياتنا حياة الملايين فاننا لا نجد معنى للبحث عن معنى ذواتنا .

فتساءل عمر مضجرا :

- ترى هل تموت الأسئلة اذا قامت دولة الملايين .

ويترك الكاتب السؤال بلا جواب ، مشيرا الى أن التقلب على القهر الاجتماعي بكل ألوانه قد يكون في مقهور الانسان بينما لا يدخل في مقدوره التقلب على القهر الميافيزيقي متمثلا في الموت مثلا . ولكن جواب عثان يأتي دافعا للسؤال كسؤال سابق للأوان في وقت يرسف فيه الانسان في رقة القهر الاجتماعي :

- ولكنها لم تقم بعد ( ص ١٦١ ) .

\*\*\*

فالحديث كوحدة فنية يستوعب تناقضات الشخصية وصراعاتها ، ويقابلها ويضادها ويقيمها في ذات الوقت بأوجه أشمل لصراع يكتسب من المعنى ما لا يكتسبه صراع الشخصية ، صراع يشير الى امكانية الخلاص . وامكانية ايجاد المعنى وامكانية استمرار الحياة وانتصارها رغم كل المواقف .

ومعنى الحدث يمكن في كل جزئية ، جزئياته ، ولا يمكن بحال تلخيصه في كلمات ، والأسلوب الذي يستخدمه الكاتب هو الذي يبرز معنى الحدث ويعضقه ، وهو الذي يكشف عن هذا الجانب منه الذي يستطيع الناقد أن يخرج به الى القارى .

ونحن نتلقى الحدث في هذه الرواية كما نتلقاه في معظم روايات نجيب محفوظ الأخيرة من وعى الشخصية الرئيسية ، ويستخدم الكاتب في هذه الرواية ، كما يفعل فيما سبقها بداية من اللص والكلاب ، المونولوج الداخلي غير المباشر جنباً الى جنب مع وصف مجرى الشهور ، والتحديث النفسى الذى يفترض وجود سامع ، والذى يوجه أحيانا الخطاب الى السامع ، مستخدما أحيانا ضمير التكلم ، وأحيانا أخرى ضمير المخاطب . هذا الى جانب استخدام المونتاج (\*) غير أن الجديد

---

(\*) يتزايد استخدام مصطلح ( المونتاج ) في لغة النقد الأدبي - الرواية خاصة - ولأن المصطلح ثبت في وسط ثقافى مختلف - ونعني به حق السينما - فلمله من المناسب أن نحيل القارى الى التعريف الوارد ( بصمم الفن السينمائي ) اعداد ( أحمد كامل مرسى و د - مجدى وهب ) حيث يحددان تعريفهما على النحو التالي : عملية فنية وحرية في وقت واحد ، تقوم أساسا على عمليتي التلصق والتلصق وتركيب اللقطات في السياق الطبقي . . . والكلمة مأخوذة من الفرنسية وهى تعنى التجميع والتحديد وتركيب والتنسيق والتلصق والتلصق وسلسلة السياق وترابط التتابع في وقت واحد . . . والتوليف هو الأساس

في هذه الرواية هو أن المونتاج يتحول الى القاعدة التي يعتمد عليها أسلوب السرد اعتمادا يكاد أن يكون كليا . فبعد أن كان المونتاج في الروايات السابقة هو الاستثناء ، أصبح هنا هو القاعدة أو النمط الذي يتقبله القارئ ، ويتطلبه بعد أن يتقبله .

وطبيعة المادة والبناء الروائي القلائم هنا أساسا على التقابل والتضاد هو الذي يقتضى أن يكون المونتاج الزماني والمكاني هو النمط الذي يعتمد عليه السرد .

والكاتب يعمم استخدام المونتاج الذي يفرضه بمقتضاه صورة من مستوى زماني أو مكاني على أخرى من مستوى زماني أو مكاني مغاير استخدمها مطلقا يبدأ بالفصل أو الباب وينتهي بالجملة . فالباب الواحد يحوى عشرات النقطات الزمانية والمكانية السريعة الجريئة التي تتشابه وتناقض بعضها البعض واستخدام المونتاج الزماني والمكاني يمتد من الباب الى الفقرة حتى ينتهي الى الجملة . فالفقرة الواحدة تتضمن فيما تتضمن عدة نقطات زمانية ومكانية تصنعها الجمل القصيرة المختورة ، تفصل بينها النقاط وهي تفرض فرضا بعضها على البعض وتعارض بعضها البعض .

والكاتب لا يعمم المونتاج الروائي حتى يصل الى الجملة فحسب ، بل يستخدم استخدامها جريئا بلا أى مهذبات كلامية أو فواصل تشير الى الانتقال أو تعوق هذا الانتقال ، ومن ثم تنساب المستويات الزمانية والمكانية بعضها مع البعض مدعة للمعنى في أكثر من اتجاه ومرددة أكثر من إحياء وأكثر من صدق .

والمونتاج أو فرض صورة مكانية أو زمانية على أخرى مغايرة لا يصبح أداة الكاتب في عرض المادة التي يعرض لها . بل يصبح أيضا كما سنتبين فيما بعد وسيلة الكاتب في التصليق على هذه المادة وتقييمها - ولعل الشكل لم يخدم المضمون قط في روايات نجيب محفوظ الأخيرة كما خدمته في هذه الرواية التي تعتبر رائعة المرحلة .

---

التي للفيلم كما يقول ( يودفكين ) معجم المصطلحات السينمائية ، القاهرة : وزارة الثقافة والإعلام ، الهيئة العامة للكتاب ، ١٩٧٣ ، ١٩٧٣ - ( ص ٩٢ - ٩٣ ) ولزيد من التفاصيل يمكن الرجوع الى كتاب ( يودفكين فن السينما ، ( كاريل زايس ) فن المونتاج ( وايزنشتاين ) الاحساس السينمائي . وبالطبع هناك تخططات عديدة حول استخدام ولكن ليس هناك مجال الاضاح عنها ومناقشتها . ( هـ ١٠ )

يتلون الأسلوب في كل مرحلة من مراحل الحدث الثلاث لخدمة أهداف هذه المرحلة ، وأغنائها بالمعنى ، بينما يوجد نمط المونتاج الروائي بين نوعية الأسلوب عامة .

### المرحلة الأولى :

تقوم المرحلة الأولى على التعارض بين تجربة ماضيه وأخرى حاضرة ، والأسلوب المستخدم والذي يعتمد على المونتاج يخدم المعنى من حيث يجعل المرحلة الأولى من الحدث تبدأ وتنتهى في خطين متعارضين متفاعلين ، خط ينطوي على موت الماضي في وعي الشخصية ، وخط مضاد ينطوي على تأكيد هذا الماضي ، وتأكيد استمراره في الحقيقة الموضوعية خارج هذا الوعي ، خط يوصى إلى مسار الشخصية وآخر يشير إلى إمكانيات الخلاص التي تستعصى على الشخصية .

فالحديث في اعتماد على المونتاج أو النقات الزمانية والمكانية .  
يتفتح تدريجيا ، ماضيه في ارتباط مع حاضره مع إيماءات إلى مستقبله .  
فالكاتب يلقي خيوطا من الماضي تكشف عنه تدريجيا ، وهذه الخيوط تكتسب أعماقا جديدة مع كل فصل جديد ، ولكنها لا تكتسب كل أعماقها الا والمرحلة الأولى من الحدث تستكمل أبعادها وتنحسر لتفسح المجال للمرحلة الثانية . وفي كل فصل نزداد علما بـماضي الشخصية الرئيسية ، وماضي بقية الشخصيات ، بحيث لا تكتمل خلفية هذا الماضي الا وهو ينحسر انجسارا شبه كامل من وعي الشخصية ، ومع كل فصل ونحن نزداد علما بالماضي يتقدم الحدث ونزداد علما بالحاضر الذي يتناقض تناقضا مريرا وعنيفا مع هذا الماضي . وهذا التعارض أو التناقض يرسى في ذات الوقت الخطين المتعارضين ، فبينما يموت الماضي في وعي الشخصية يتأكد خارج نطاق هذا الوعي مكتسبا لعنصر الاستقرار والاستمرار .

ولا يخدم التفتح التدريجي للحدث المعنى في هذا الاتجاه فحسب ، بل يخدمه في عدة اتجاهات أخرى . فالحديث معتمد على التعارض أو المونتاج الزماني والمكاني ، يكتسب المعنى أولا لأن المسببات في الماضي تعرض جنبا إلى جنب مع النتائج في الحاضر ، ويكتسب المعنى ثانيا من خلال التعارض الدرامي بين ما كان وكان يمكن أن يكون وما هو كائن ، ويكتسب المعنى ثالثا من خلال ربط مستوى من الماضي بمستوى من الحاضر ربطا يوحى بتطورات الحدث في المستقبل . كما يتضح على وجه المثال بالربط الموحى في الفصل الثالث بين بثينة وعثمان حيث لا تستكمل



خلفية عثمان أبعادها الا في ارتباط مع تطور بثينة الى شاعره ، بما في ذلك من ابعاء بتطور الحدث تطورا يتضمن زواج عثمان وبثينة ، وكما يتضح الايماء في ذات : لفصل بالمراحل التي ستمر بها الشخصية الرئيسية في طريقها الى التهلكة ، ذلك الايماء الذي ينطوي عليه خطاب عمر الى مصطفى ونحن نتنقل فيما نتنقل في هذا الفصل الثالث بين عمر العملاق : الفارق في « مستنقع من المواد الدهنية » وعمر « الشاب الطويل النحيل ابن الموظف الصغير » الذي قطع القاهرة على أقدامه طولا وعرضا كما قطعها أجداده دون تدمير ، وعمر « المدينة الفاضلة » وعثمان خليل الذي سيخرج من : السجن « فيتضاعف عذاب الوجود » ومصطفى بائع اللب والفشار ومصطفى الذي آمن يوما بأن الوجود تكوين فنى وأقبل برعشة حساسية على أهل المدينة الفاضلة وبالرجل المجنون الذي يتنبأ بأن سمك موسى سيفزو الاسكندرية ، وزينب التي يصفر وجهها لأنها سمعت اشاعة عن تأميم العمارات وبعاثقة تنهى عشيقها عن : لاشارة الى العقل ، وتعتبر هذه الاشارة دليل على انعدام الحب ، وبالعشيق الذي يؤكد ان حبهما جنون وأنهما منحدران الى خطر مطبق ، وبحب عمر لزينب الذي كان ولم يعد ، لأن « ذكرى الجنون غير الجنون نفسه » وبالأمواج التي تطيح بأهرامات جميلة التي ينتها « من الرمال ، وبالهواء الذي يطير الصحف التي « لا حقيقة ثابتة فيها الا صفحة الوفيات » ، وبنوبة عمر عن مساره الذي سيتبع مسار العاشق ثم المجنون ، وهو يقول لمصطفى في خطابه : « فأبشر يا عزيزي بأني أتقدم نحو شفاء جسماني واضح ولكني أقترب في الوقت نفسه من جنون طريف » ؟ . ومعرفتنا بعثمان خليل تستكمل أبعادها في نفس اللحظة الروائية التي نكتشف فيها أن بثينة قد تحولت بدورها الى شاعرة تبحث عن سر الوجود مثلما بحث قديما عثمان ، ومثلما بحث قديما أبوها ، ومثلما يحتم عليه أن يعاود البحث من جديد .

وبينما يخدم الأسلوب المعنى في هذه الاتجاهات يحتفظ بقيمته التكنيكية : البحتة كعامل من عوامل التشويق . فتفتح الحدث تدريجيا فتفتح مبنيا على تعارض تجربة ماضية بتجربة حاضرة ، يلقي الينا بخيوط لا تستكمل ، خيوط تثير تطلعا الى معرفة المزيد عن هذا الماضي ، وتشجع هذا التطلع تدريجيا مبقية بذلك على عنصر التشويق .

وخلفه زينب الفتاة المسيحية الرقيقة التي هجرت دينها وإهلها لتتزوج عمر لا تتكشف الا في اللحظة الروائية التي يكتشف فيها عمر بعد ليلة مرهقة أنه لم يعد يحمل لزينب ذرة من الحب ، والماضي يجسم بكل أبعاده في تعارض مع الحاضر بكل أبعاده ، مولد الحب و« تنصاره جنبا الى جنب مع موت الحب واندثاره ، الرغبة العارمة في الحياة التي

تدفع الشابين الى تحدى الدنيا بأجمعها بالزواج جنبا الى جنب مع الرغبة في العدم التي تورد عمر مورد التهلكة . على أن الماضي لا يستكمل أبعاده تماما الا في نهاية الفصل السابع حيث تنتهي المرحلة الأولى من الحدث لتحل محلها المرحلة الثانية ، وحين يستنار الماضي للمرة الأخيرة قبل أن ينسلخ من وعى عمر . ولعل نهاية هذا الفصل تدل على بعض التدليل على ما ذهبت اليه من طبيعة الأسلوب في هذه المرحلة من مراحل تطور الشخصية . فعمر يعود متأخرا من مقامرة غرامية ، كما اعتاد أن يفعل ، وزينب تلومه ويحجب كما اعتاد أن يحجب في لا مبالاة وتثير هذه اللامبالاة ضيق زينب فتقول والتعليق يلي مباشرة قولها :

— انت تعاملنى ببرود قاتل .

لا مراء في ذلك . رجلك القديم انسلخ من جلده . ها هو يركض لاهثا وداء نداء غامض . مخلفا وراءه حفنة من تراب . مسرات الأمس وحتى المدينة الفاضلة . حفنة من تراب . وحتى فتاة النظارة الواعدة عندما دقت أجراس الكنيسة . ونظرت في عينيها الخضراوين بافتتان

— الحب يهزأ بالخاوف .

فتمتمت وهي تتعلق بك :

— ولكن أهلى .

— أنا أهلك ، أنا كل شيء ، وستقوم القيامة قبل أن يتخلى عنك حبيبى !

واليوم تتعلق حياتك بأغنية داعرة .

— نأى يا زينب رحمة بنفسك وبى . ص ( ٧٣ - ٧٤ )

### المرحلة الثانية :

بينما يقوم التعارض في المرحلة الأولى على معارضة تجربة ماضية بتجربة حاضرة ليتوارى الماضي تدريجيا من وعى الشخصية ، وليتأكد تدريجيا خارج هذا الوعي ، نجد أن التعارض في المرحلة الثانية يقوم بين تجربة حاضرة وأخرى حاضرة في حاضر الحدث . والتجربة الأكثر جدة تلتهم التجربة الأقل جدة ، وقوة الدفع تزداد تدريجيا ، وعمر يتمسك اليقين في الحب ثم في الجنس ، حتى تحيل الحاضر الذى يحاول أن يصنعه الى تراب . ويتحالف الأسلوب والنمط الروائى في التعليق على محاولة عمر في هذه المرحلة ، وعلى تقييم هذه المحاولة ، كما يفعل

فى المرحلة الأولى من الحدث • فالنمط الروائى وكذلك الجمل المبثورة الناقصة ، المتلاحقة التى تتميز بالرتابة والتكرار والبتر ، يصفان معا من الشعور بعمق المحاولة وعينها ، والتجربة تتكرر برتابة وبسرعة دائبة التزايد ، والشخصية تسير بقوة تتضاعف فى طريق الانهيار . والنمط الروائى يرصد سرعة الانهيار المتزايدة هذه •

فبينما يبدأ الفصل السابع بممارسة عمر للنشوة مع مارجريت وينتهى بالتشاجر مع الزوجة ، وبينما يبدأ الفصل الثامن بممارسة النشوة مع وردة وينتهى أيضا بالتصادم مع الزوجة ، نجد أن الفصل التاسع يستوعب المشاجرة بين لظتين من لحظات النشوة ، فيبدأ الفصل وينتهى وعمر مع وردة • وتغير النمط يؤذن باختفاء الزوجة من وعى عمر ويخلق الشعور بسرعة الايقاع فى الحدث ، واللحظة الأكثر جمة تلتهم اللحظة الأقل جمة • وهذا النمط لا ينطبق على الزوجة وحدها ، بل يتكرر أيضا بالنسبة للمحبوبة الجديدة ، التى لم تعد جديدة ، وردة • فمارجريت التجربة الأحدث ( بعد عودتها من الخارج ) تتوازن أولا مع وردة ، وتستوعبها ثانيا ، لتلغيتها ثالثا • ويتكرر النمط باختلاف بالنسبة لمارجريت • والاختلاف يكون بسرعة أكثر تزايدا فى الايقاع ، وبقوة دفع أكبر فى الانهيار • فالفصل الثانى عشر يبدأ بنشوة اللقاء مع مارجريت ، ويستوعب الصراع مع وردة وينتهى بافتقاد النشوة عند مارجريت • وحين تقول مارجريت فى نهاية الفصل :

— اليس من الأفضل أن يكون لنا مأوى •

يجب عصر بالنفى فى غموض ( وقد اقتنع بأن لا جدوى فى الاستمرار ) ، والنمط هنا لا يلقى التجربة الحديثة ( وردة أو الحب ) بل التجربة الأكثر حداثة أيضا ( مارجريت أو الجنس ) ، فى ذات اللحظة الروائية •

فالنمط يتكرر ، ويتكرر باختلاف ، والايقاع يكتسب سرعة متزايدة ، والحب يلتهم الحياة الزوجية ، والجنس يلتهم الحب ، والتشوق الى المطلق يلتهم الجنس واللحظة الحاضرة والارادة فى الحياة معا • والأشياء التى كانت تستوعب بعض الزمن ما بين بدئها ونهايتها لا تستوعب زمنا ، بل ما تكاد تبدأ حتى تنتهى والحاضر ينسلخ من وعى الشخصية • والنمط والجمل القصيرة المبثورة التى تشربها الرتابة يعلنان معا على نوعية التجربة من حيث قصرها وسرعة زوالها ، ومن حيث انعدام المعنى فيها ، ويومئذ معا فى ذات الوقت بنهايتها وهى تبدأ • فبعد أن أشبع عمر رغبته فى مارجريت لأول مرة على سفح الهرم •

وغنى الانسجام أغنية تبشر بحياة أفضل . وصهرت حرارة  
الأنفاس قلوبا أضناها البرد . وغابت الأعين حتى عن ظلمة الليل ، وتنهد  
فؤاد فى ظفر الارتياح . . وتنهد من شدة الارتياح . وتنهد من ثقل  
الارتياح . يا الهى . وتنهد فى فتور وغم . ونظر الى الظلام البهيم .  
وسأل نفسه أين النشوة الحقيقية ؟ وأين مارجريتا فان الظلام لم يبق  
على شئ . ( ص ١٢٠ )

والأسلوب فى هذه المرحلة شأنه شأن الأسلوب فى المرحلة الأولى  
ملئ بالاياءات التى تشير الى مستقبل الحدث وتجعل نهايته محتومة  
جنباً الى جنب مع الاياءات التى ينطوى عليها الاطار الروائى والتى سبق  
وأشرت الى بعضها . وهذه الاياءات تواجهنا فى النقات من باب الى باب ،  
ومن فقرة الى فقرة ، تدعم الحدث وتفتيه . . وأذكر هنا على وجه المثال ،  
لا على وجه الحصر الذى لا يتسع له الا النص ذاته ، الاياءة التى تلى  
الباب الثامن وتشير الى مستقبل الحدث . تقول بشينة لأبيها وهو يؤث  
عش الحب لوردة وهى تشير الى شجرة ياسمين :

— أول ياسمينية ، صغيرة جداً ، ولكن رائحتها قوية . هل  
أقطعها لك ؟

ولا تدوم النشوة مع وردة الا بمعنى ما تدوم نشوة الياسمين النفاذة  
الرائحة .

والأسلوب فى هذه المرحلة يومى . أيضاً باستحالة دوام اللحظة  
الفاتنة الخادعة التى تدفع عمر الى التخلي عن الدنيا فى محاولة للتوصل  
للسر المطلق ، فاللحظة كما يتتبها الكاتب فى هذه المرحلة تحمل نهايتها  
مع بدايتها منذرة باستحالة تحقيق هدف الشخصية ، ومؤذنة بالنهاية  
الحتمية للحدث . وعمر يشعر وهو يشهد طلعة الفجر فوق سطح الهرم  
أنه توصل أخيراً الى « اللحظة الفاتنة الخاطفة » التى « يمكن أن تمتد  
فى مكان ما الى الأبد » ويظلمه « يقين عجيب عجيب ذو ثقل يقطر منه  
الطمانينة » ، ويلبث :

يلبث ويتقلب فى النشوة . ويتعلق بجنون الأفق . وتنفس تنفساً  
عميقاً كأنما ليسترد شيئاً من قوته عقب شوط من الركض المذهل . وشعر  
بديبب آت من بعيد . من أعماق نفسه . بديبب أفاقه . يندثر بالهبوط الى  
الأرض . عينا حاول دفعه أو تجنبه . أو تأخير . راسخ كالقدر ، خفيف  
كالشعل ، ساخر كالسوت تنهد من الأعماق واستقبل موجات من  
الحزن . ( ١٣٤ )

ولكن عمر لا يملك سوى أن يعجز وراء السراب محاولا إيجاد مكان تمتد فيه هذه اللحظة « الفاتنة الخاطفة » الى الأبد . ولا مكان يمكن أن تمتد فيه مثل هذه اللحظة ، كما يقول لنا الحدث على وجه الأرض .  
فباللحظة قد تمتد ، إن امتدت في الموت خارج أسوار الزمان والمكان .

### المرحلة الثالثة :

يتتبع الكاتب الشخصية بعهد مرور عام ونصف عام من بعده تجربتها للانسلاخ عن الواقع الموضوعي وللتوصل الى المطلق . والانسان العادي ، الذي لا يمارس الأشواق المستحيلة التي يمارسها عمر ، ربما لأنه ليس علاقيا مثله ، وليس في ذات الوقت شحاذا مثله يستجدي المستحيل ، لا يملك أن يتساءل عما يريده هذا الرجل على وجه التحديد . فكل مؤمن عادي بالله يبغى وجه الله ، ولكنه يبغى بصورة تجريدية بحتة لا تتعارض بحال مع حياته الدنيوية اليومية ، ولذلك فتجربة عمر تبدو له تجربة جهنمية تنطوي على طموح فردى لا يطيقه الفرد العادي ، ومن ثم فالانسان العادي لا يملك سوى أن يتساءل : ما الذي يريده هذا الرجل على وجه التحديد وكيف ؟ وما تكاد نلتقي بعمر في الكوخ حتى تتجمع الايماءات السابقة في النص وتنبور محددة لهدف الشخصية ، ووسيلتها لتحقيق هذا الهدف :

عندما يظهر قلبك بضالته سيجد نفسه خارج أسوار الزمان والمكان . ولكنك ما زلت تشقى باللوعة في البيت الصغير ككوخ ، تنبسط من حولك الأرض المشوشة ، وتحيط بها على مدى السور أشجار السرو وما يحلق به . يوم تسكت أشجان الليل المستقطرة من هسيس النبات وزفرات الصراخ وتقيق الضفادع . يوم لا ترهقك ذكرى ماضية ويستأثر بك اللاشيء . وتتلاشى أسداء الترانيم الهندية والتأاوهات الفارسية فتستقبل شعاع النشوة الوردى بلا وسيط . نشوة الفجر المصماء المصية لتشدك بقوة المجهول الى قبة السماء . هنالك لن يعرف قلبك النوم ولا حواسك الصحو . ( ص ١٧٤ - ١٧٥ )

**عمر العجزاوى** يريد أن يتوصل الى اللاشيء ، أو الى مطلق تنتفي في ظله الدنيا ومن في الدنيا ، وبالتالي كل آلام وشرور وقصور الدنيا ومن في الدنيا ، وينتفي في ظله الزمان والمكان ، وبالتالي نهايات الأشياء التي ترتبط بالمكان والزمان . والتوصل الى هذا المطلق يتطلب ويحقق في ذات الوقت اليقظة الكاملة للقلب ، وسيلة الصوفيين الى الذات العليا ، والموت الكامل للحواس ، وسيلتنا لادراك المحسوسات وبالتالي للدنيا التي

نعيش فيها ، فهناك « لن يعرف قلبك النوم ولا حواسك الصحو » .

والأسلوب في هذه المرحلة ليس سوى وسيلة للتعليق على استحالة هذا الهدف . ونحن نلتقي هنا كما التقينا في المرحلة الأولى والثانية ، بالموتناج الروائي ، وهو يستخدم استخداما جديدا ، فالتعارض هنا ليس تعارضا بين الماضي والحاضر ، ولا بين لحظة جديدة ولحظة أكثر جدة . ولكنه تعارض بين الوهم أو الحلم من الحقيقة الموضوعية من ناحية أخرى . وكل منهما يلبس ثوب الآخر والفاصل يتداعى بينهما تدريجيا حتى يتلاشى تماما أو يكاد . ونحن نلتقي بالشخصية وقد نجحت في كبت الواقع في يقظتها ، ولكنه يتسلل في صور أحلام أثناء غفلتها . وهي قد نفت هذا الواقع متمثلا في نداء الحياة من منطقة الشعور ، ولكن اللاشعور يعاقبها على هذا الفعل ، فيجسم هذا الواقع في أحلام تكتسب صورة الواقع . وتزايد هذه الأحلام وتكتسب أبعادا تكاد معها تشكل الحقيقة بالنسبة للشخصية . ويضيق عمر بهذه الأحلام الدنيوية ، ولكنها تتوكد تدريجيا حتى تحين المرحلة التي تسقط فيها الفواصل بين الحلم والحقيقة والتي يختلط فيها الأمر على عمر فيحسب الحقيقة الموضوعية حلما ، ويتوهم أنه ما يزال يحلم وعثمان خليل يقف أمامه وجهه لوجه ، والبوليس يحاصر الكوخ ويصبيه بالرصاص . وهو يتسائل وعربة البوليس تحمله مع عثمان خليل الى القاهرة ، وشجر السرو قد اختفى :

نرى ماذا معنى هذا الحلم ؟ وأين يذهب بي ؟ ومتى يسكن الألم الحاد بمنكبي ؟ ومتى انتصر على الشيطان وعينه ؟ ومتى تختفي من أحلامي الدنيا ومن فيها ؟ ( ص ١٩٠ )

ومنذ اللحظة التي نلتقي بها بعمر في الكوخ وسلسلة التعارضات تتوالى بين مطمح عمر المستحيل ومطامحه الدنيوية ، تلك المطامح التي شكلت يوما حقائق عزيزة لديه . وبينما يحلم عمر بلحظة يستأثر به اللاشئ ، ولا يعرف قلبه النوم ولا حواسه الصحو ، تواتيه بثينة ، أو طيف بثينة ، فالفاصل رقيق للغاية بين الحلم والحقيقة الموضوعية . وبثينة ممثلة للروابط والعواطف الأسرية تعاتب عمر ، وتعارض بوجودها الحي حلمه المستحيل .

ويجأ عمر بالشكوى ضيقا بالحلم الدنيوي طالبا الخلاص الى وجه الله ، وفي ذات اللحظة يواجه بتعارض عنيف بين مطمح المستحيل ومطمح دنيوي عزيز عليه وهو : الخلق الفنى . ومصطفى يواتيه بجسم هذا المطمح الدنيوي الذى مثل دائما وأبدا أمنية عزيزة عليه . ومصطفى فى الحلم يملك القدرة على الخلق الفنى الذى يطرب الكائنات .

ومصطفى الأصمعي يبدو في الحلم بشعر أسود غزير مرسل ، أضفاه عليه ذات فجر الرحمن ، ومصطفى « بائع اللب والفشار » يبدو في الحلم وقد اعتلى شجرة السرو « أعلى من البدر الصاعد فوق الأفق » ، وهو يحزف لحنا موسيقيا ترقص له الحشرات .

والتعارض التالي تعارض بين مطمح عمر في اللانهاية ، ومطمحه القديم في تغيير العالم وتحقيق الاشتراكية . وتمثل خطوة هذا التعارض في أنه ينقل عمر من الخاص الى العام . وعثمان خليل هو في تلك اللحظة عدو عمر الحقيقي ، من حيث يمثل الحقيقة الكبرى التي تقف بينه وبين تحقيق حلمه المستحيل .

والأسلوب يبرز استحالة محاولة الانسلاخ ( الا في ظل الجنون ) ، ويرجع هذه الاستحالة الى أسبابها في تكوين الشخصية ذاتها ، وفي الواقع الاجتماعي لنى لا يفلت منه انسان . ويلجأ الى التخصيص أولا ثم التعميم ، والحلم يكتسب صورة الواقع ، وبشينة تهيب بابيها أن يعود . ومصطفى يذكره بنشوة الفن والحب ، وعثمان بمسئوليته كإنسان تجاه الإنسانية . ويجار عمر بالشكوى ويتضرع تشوقا الى تجاوز أسوار الزمان والمكان ، وتطالعه صور متتالية لكفاح الانسان منذ بدء الخليقة الى اليوم صور تبرز من خلال التناقض تهالك عمر وضعفه وشرف محاولته .

ويلمح في الأفق ضياء ، ويتوهم عمر أنه توصل للهدف الذي طالما انتظره ، ويتكشف الأفق عن باقة تضم كل أعزائه ، وينفصل عن الباقية كائن مركب من مسير ابن عمر ، ومن عثمان صديقه ، ويجرى عمر وماضييه وحاضره ومستقبله تلاحقه جميعا ، وتطول المطاردة ، وحين يستسلم عمر ، وفقط عند لحظة الاستسلام ، يتوهم عمر للحظة أن الصنفاقة تكلمت والحية رقصت والخنافس غنت . ولا تكاد اللحظة تبدأ حتى تنتهى حين يدهم البوليس البيت ، وقد جاء يطارد عثمان ، ويهذى عمر قبل أن يفيق مكذبا لحقيقة أنه محاصر ، ومؤكده لوهم أنه حر . ولكن ما من أحد حر في ظل القهر الاجتماعي . فالواقع الاجتماعي الذي يقضى على عثمان بالموت يقض على عمر بالحياة .

وقد اعتمدت هنا على التحليل في محاولة التوصل الى المعنى العام الذى ينطوى عليه الحدث ، والتحليل ينطوى بالضرورة على التجريد وعلى إبراز بعض العناصر على حساب البعض ، ويقضى بالضرورة عن الكشف عن الأثر الفني كوحدة تقوم على التجميع والتكثيف وخلق نبض الحياة عن طريق هذا التجميع والتكثيف .

ولكى أعادل هذا التجريد ، يجدر بى قبل أن أنتهى من مناقشة الرواية أن أشير الى أن عثمان خليل وغيره من الشخصيات تكتسب أهميتها بقدر ما تجسم خارج الشخصية ، امكانيات وقدرات تنطوى عليها الشخصية ، ويقدر ما يشكل الطريق أو الطرق التى تسلكها ، طرقا كان من الممكن أن تسلكها الشخصية فى ظل ظروف تختلف عن الظروف التى عانتها ، وهذه الشخصيات مهمة بقدر ما تبنى وتعمق وتناقض وتقيم صراع الشخصية ومسارها . وهى مهمة لا كقوى غريبة على الشخصية تمتلك قدرات لا قبل للشخصية بها ، بل كقوى وطيدة الالتصاق بالشخصية التى تمتلك من قدراتها نصيب ، وإن لم يكن كل النصيب .

ولأن الأمر كذلك فالشخصية الرئيسية هى التى تستأثر وحدها باهتمامنا كقراء ، وهى التى تحرك مشاعرنا ، وهى التى تبعث دفة التعاطف الإنسانى وهى تياس وهى ترفض ، وهى تتمرد ، وهى تسمى ، وهى تتخبط . ربما لأنها مثلنا تملك نصف القدرات لا كل القدرات . وربما لأنها تعرف كما نعرف نحن ، الذين نمتلك نصف القدرات ، مراة النهايات ، وتنجس مثلما ننجس فى مراة النهايات . وربما لأنها تدخل فى وعيها مثلما لا تدخل فى وعى بقية الشخصيات ، وتعرف فى هذا الوعى على بعض من أنفسنا ، ولا نملك إلا أن نتعاطف ونحن نفعل . والاشفاق يتناوبنا والخوف ، والاشفاق ونحن نشهد انسانا بكل عظمة الانسان « يبدد مجده » كما يقول عثمان ، ويسقط فى هوة المدم والخوف من أن ترتخي قبضتنا فنسقط مثلما سقط .



## نجيب محفوظ وتطور فن الرواية العربية \*

### د . فاطمة موسى

بعد « القاهرة الجديدة » ( ١٩٤٥ ) ، اتجه قلم نجيب محفوظ الى  
حي قاهري شعبي عريق ، الى حي الأزهر والحسين فاتخذة مسرحا ، بل  
قل موضوعا لروايتين متتاليتين هما « خان الخليل » ( ١٩٤٦ )  
و « زقاق المدق » ( ١٩٤٧ ) ، وكان لحسن تصويره لحياة الناس في  
هذه المنطقة من القاهرة أبلغ الأثر في شهرة كل من العمليين ، اذ نجح  
في أن ينقل الى القارئ صورة حية لجو هذا الحي ، أضحت خالدة في  
ذاكرة قراء العربية .

ولا جدال في أن اسم « زقاق المدق » هو أول ما يتبادر الى ذهن  
عند ذكر هذا الموضوع ، الا أن لخان الخليل مكانة خاصة في هذا الصدد ،  
فهى أول ثمرة لانفعال الكاتب فنيا بالحي الذي ارتاده سنوات بحكم  
عمله كموظف في وزارة الأوقاف ، كانت خان الخليل بمثابة استكشاف  
للامكانيات الفنية للحي القديم ، وتلتها رحلة أخرى في الزقاق .

والى جانب ذلك يجمع بين الروايتين اشتراكهما في الموضوع فكل  
منهما تمثل دراسة لأثر الحرب العالمية الثانية في حياة بعض من أفراد  
هذا الحي القاهري القديم ، ممن لا تربطهم بالحرب صلة ما ، ولا نافذة  
لهم فيها ولا جيل ، ويجدر بنا أن نصالح القارئ منذ البداية أن معالجه  
هذا الموضوع فنيا في زقاق المدق تفوق بمراحل كثيرة ما حققه الكاتب  
في خان الخليل ، وإن أوجانا تفصيل ذلك الى مقال قادم .

إن تصوير التغير في حياة الأفراد والمجموعات كان وما زال موضوع  
الأدب الجاد منذ أيام أرسطو وهو القائل « ان المأساة تصور انقلاب الحال

---

(\*) القاهرة : مجلة الكاتب ( ج ٩٠ ) ص ٨ ، سبتمبر ١٩٦٨ .

وتغير الحظوظ • وقد كان انقلاب الحال وتغير الحظوظ والمفارقة المأسوية بين الأمل واليوم ، وبين النية والنتيجة ، كل ذلك كان وما زال موضوع نجيب محفوظ الأثير •

تستند أحداث خان الخليل على مدى عام بالضبط - من سبتمبر ١٩٤١ الى أواخر أغسطس ١٩٤٢ ، وهو العام الذى شهد غارات الألمان على القاهرة والاسكندرية ، وانتصارات روميل ودخول جيوشه فى الأراضى المصرية حتى العلمين ، وقد صبر الكاتب انعكاس حوادث ذلك العام المشهود فى حياة أسرة أحمد أفندى عاكف ، موظف الدرجة الثامنة فى وزارة الأشغال ، تضطر الأسرة الى الانتقال من مسكنها بالسكاكينى من جوار مدببح الانجليز ، لتلوذ بجوار الحصين هربا من الغارات •

وتسكن الأسرة فى عمارة من عمارات خان الخليل فتبدأ بذلك سلسلة الحوادث والالتقاء بين الشخصيات التى تكون نسيج الرواية ، وقد ضمن القصاص الصفحة الأولى من الرواية المفتاح الأساسى لفهم موضوعها ، وأورد « التيم » والنفرة الأساسية التى نسج عليها تفاصيل الرواية :

••• كانوا مطمئنين الى مسكنهم القديم ، يخال اليهم أنهم لن يفارقوه مدى العمر ، وما هى الاعشية أو ضحاها حتى صرخت الحناجر « تبا لهذا الحي الخيف » وغلب الخوف على الجزع ••• واذا بالبيت القديم يضحى ذكرى الأمل العابر ، واذا بالبيت الجديد فى خان الخليل حقيقة اليوم والفسد ، فحق لأحمد عاكف أن يقول متمجبا « سبحان الذى يغير ولا يتغير » (١) •

وينظر أحمد عاكف الى هذا التغير فى حياته بعين القلق لأنه انتقل الى « حى بلدى » ، وهو الذى عاش حياته فى السكاكينى ، ولكن يداعبه الأمل أن يكون تغييرا ميمونا فى حياته فهو :

مقبل على استجلاء جديد ، واستقبال تغيير : مرقد جديد ومنظر جديد وجو جديد وجيران جدد ، قلل الطالع أن يتبدل ، ولعل الحظ أن يتجدد ، ولعل مشاعر خادمة أن تنفض عن صفحتها غبار الجمود وتبعث فيها الحياة واليقظة من جديد •• ص ٦ •

وتسير أمور البطل كما أمل فى الصفحات المائة الأولى من الرواية •

---

(١) نجيب محفوظ : خان الخليل . الطبعة السادسة ، مكتبة مصر ، القاهرة  
••• ص ••

يستيقظ قلبه ويقع فى الحب ويتعرف بأصدقاء جدد هم رواد قهوة الزهرة ( وهى صورة مبدئية من قهوة كرشة فى زقاق الملق ) ويأسس اليهم وان وجد فيهم أحمد راشد ، المحامى الاشتراكي المتحمس ، الذى أضفى بالنسبة للبطل بمثابة مرآة يرى فيها نفسه للمحطات على حقيقته ، وهو الذى يدعى العلم ، فلا يقرأ الا كتب الأقدمين ، ويؤمن بالسحر والشياطين حتى كاد أن يورثه ذلك الجنون . ان رواد قهوة الزهرة يحيونه بالمودة والتبجيل ، وفيها يسمح الى جانب حديث المعلم نونو الذى ينتهى دائما بجملته المأثورة « ملعون أبو الدنيا » ، يسمع اسم فرويد وماركس ويتشبه للمرة الأولى فى حياته : « فلزما الصمت كأننا أجهلها التعب ، فجعل عاكف يفكر مثالا : يالها من آراء . . . فرويد وماركس ، الذرات وملايين العوالم ، الاشتراكية ! واختلس نظرات ملتبة بالحق والكراهية والحق . فما كان يظن قط أنه سيعثر فى خان الخليلى على من يتحدى ثقافته ، ويجبره على التسليم بأن فوق كل ذى علم علينا ! . . »

ان أحمد عاكف كهل فى الأربعين ، موظف من آلاف « الموظفين المنسيين » وهى طبقة من الموظفين لا يعرفها قراء اليوم من الشباب ، ولكنها كانت حقيقة واقعة فى عهود خلت ، قضى أحمد عاكف فى الدرجة الثامنة زهاء عشرين عاما . وقد قضت ظروفه أن يعمل أسرته منذ شبابه المبكر لأن أباه فصل من خدمة الحكومة لاصحال ارتكبه ، وقد قام بواجبه خير قيام ورعى أخاه الأصغر حتى تخرج فى الجامعة ، وما زال يعمل أباه وأمه بارا بهما ، وقد حاول أن يواصل دراسته وهو فى الوظيفة ففشل ولكنه مفرم بقراءة الكتب القديمة ، وقد استقر فى ذهنه أنه عبقرى فيلسوف . وسلم زملاؤه وأهله بمبقريته هذه لجهلهم وقصور خبرتهم بألوان المعرفة الحديثة ، ويسأله أخوه الأصغر - وهو لا يعرف شيئا عن محاولات أخيه النشر فى المجالات - وكلها باءت بالفشل .

— ألم تترع فى التأليف يا أخى ؟

— راسى مترع بالمعارف ، فأياها أختار وأياها ادع ؟ والحقيقة أننى لو اردت التأليف ففى وسعى أن أملا مكتبة كاملة ! ولكن ما الداعى لمثل هذا المجهود ؟ هل يستأهل هذا الشعب التأليف بمعناه الحق ؟ . . هل يمكن أن يهضمه ؟ ألا أنهم رعاى يقرأون رعاى !

فقال رشدى وكان يؤمن بما يقول أخوة دائما .

— خسارة أن تضيع أفكارك القيمة !

فقال أحمد وكان يؤمن كذلك بما يقول ، كأنه نسي ما يدور بينه وبين أحمد راشد من نقاش :

— أنا من السابقين لزمهم ، فلا يرجى لى أى تفاهم مع الناس ،  
فلكل شيء فى الدنيا عيوب حتى التعمق فى العلم !

— ولكن هل ترضى يا أخى أن يضيع هذا الجهد العظيم بلا اثر ينتفع به الناس؟

— من يعلم يا رشدى ؟ نفسى أن أعدل عن استهانتى يوما ما !  
( ص ١٢٣ ) •

وهذه الصورة التى كونها أحمد عاكف لنفسه فى ذهن أهله وزملائه ،  
وآمن بها هو أولا قبل الآخرين ، هذه الصورة لم تهتز الا فى خان الخليل  
امام مناقشات أحمد راشد ، فكانت الامتحان الأول لعبقرية أحمد عاكف  
وتقافته •

ان كلا منهما أحمد ، وكلاهما مثقف الا أن أحدهما « عاكف » على  
نفسه وعلى الماضى ، والآخر « راشد » يلم بالمعارف الحديثة ويؤمن بالعلم ،  
وتؤدله المشاكل الاجتماعية ، والفوارق بين الطبقات ، ولأول مرة ، يسمع  
أحمد عاكف أن المشكلات الاجتماعية تدخل فى اختصاص « المثقف » •

« وتنازعت الكهل عواطف جده متناقضة • فجاناب من نفسه ارتاح  
لما يقول الشاب ، فلو اعتدل ميزان العدالة فى هذا الوطن ما عاقه عن  
اتمام تعليمه عائق ، ولبلغ ما يشتهى من الشرف فى الحياة • واحتقر  
جانب آخر اهتمامه الحماسى بالمشكلات الاجتماعية ، ورأى أنها دون  
ما ينبغى أن يفكر فيه « المثقف » من أمور العقل والمنطق والتصوف  
والأدب ! » ( ص ٨٧ ) •

ان جهله بهذه المشكلات يدفعه الى أن ينطق برأى لعله لم يفكر فيه  
ولا يؤمن به حقا ، فيسأله الشاب الاشتراكى منزعجا :

— أأنت من أتباع نيتشه يا أستاذ ؟

رياه ومن نيتشه هذا ؟ الا يمكن أن يؤخذ رأى — ولو كان من وحى  
الغضب والحق — من غير قائل سابق من الحكماء الذين يجهلهم كل  
الجهل ؟ وكيف يجيب الشيطان البغيض ؟ هداه عقله الى سبيل واحد  
رأى أنه يخلصه من القفخاخ التى ينصبها له عدوه ، فقال وقد غير لهجته  
وخفف من شدته :

- انك يا أستاذ راشد تسمعني الى أحاديث ليست بذى بال !

- حياتك ليست بذى بال ؟!

- دع الفلاح الى نفسه أو الى من يعنيه أمره . ألم تقرأ شيئاً عن  
أرسطو ؟ .. ألم تلم بفلسفة اخوان الصفا الدينية ؟ .. ألم تشفق شتى  
المعارف الروحية ؟؟ ( ص ٨٨ )

وفي خان الخليلى ينفض قلب أحمد عاكف غبار سنوات طويلة من  
الحرمان ، ومن المقت والبغض للمرأة اذ يقع صاحبه في الحب ، حب تلميذة  
صغيرة في السادسة عشرة من عمرها ، انه يلتقى بها على سلم العمارة في  
الصباح ، ويراهما في شرفة حجرتها في مواجهة نافذته . ثم يراها مع أهلها  
في المخبأ عندما تنطلق صفارات الانذار ، ويلقاهما في ردهة شقته عندما  
تأتى وأما لزيارة والدته ، ويتعلق بها قلبه ، فيهتم بملابسه ومنظره بعد  
طول احوال ، وتلاحظ الفتاة اهتمامه بها فتجلس في شرفتها في مواعيد  
موقوتة ، وينتظرهما هو في النافذة ، ويستمر لقاء الشرفة والنافذة طوال  
شهر رمضان ، ويعتزم أحمد عاكف ان يتقدم لخطبة الفتاة ، بعد أن  
يبدأته هي بالتحية من الشرفة ، وأتاحت له فرصة لقاء بعد انتهاء غارة  
من الغارات - وان لم ينتهز هو الفرصة المتاحة فقد غلبه خجله وتردده  
القديم ، وقد وجدها في الشرفة بعد انتهاء الغارة :

.. ما الذي دعاها الى باب الشرفة في تلك الساعة من الفجر ؟ ..  
ولم يمتد به الوقوف طويلاً حتى فاجأته بأسمد مفاجأة جادت بها حياته .  
فأومات له برأسها تحية ! وغمره الدهول ، ولكنه لم يغلب على أمره هذه  
المرّة فحنى رأسه رداً على تحيتها ! .. وتراجعت الفتاة مسرعة في حياء  
وأغلقت باب الشرفة - وهو ينظر - ثم أطفأ النور ، ولبت الكهل بموقفه  
مدة من الزمن لا يدريها ، ولا يدري بنفسه ، ثم أغلق النافذة ، وجنا على  
ركبتيه واضعاً راحتيه على صدره ، وهمس بصوت منخفض « اللهم حمداً  
وشكراً ! »

كان ذلك ليلة القدر من رمضان ، وقد أيقن الرجل انه قد رأى  
ليلة القدر « وقر رايه على أن يخاطب الفتاة ، وقد وثق من اهتمامها به  
وقبولها عرضه وان كان أقرب الى عمر أبيها ، ولكن ما ان يأتي يوم الوقفة  
وصباح العيد حتى يتغير كل شيء ، ويفقد أحمد عاكف كل آماله بطلعة  
واحدة من شقيقه وربيبه ، أخيه الأصغر رشدي .

ان رشدي وأحمد راشد - على ما بهما من اختلاف بين - وجهان

لحقيقة واحدة هي الشباب الذي يملك المستقبل في مقابل أحمد عاكف  
فهو شيء منسى من مخلفات الماضي \*

يعود رشدي من أسبوط يوم الوقفة ، ويظهر في نافذة حجرته .  
ويرى نوال فتاة أخيه في نافذة حجرتها فيأخذ في مغازلتها بلا أدنى تردد ،  
وهو لا يعلم شيئا عما يربطها بأخيه من رابطة وإهية في نظر الفتاة ،  
متينة وثيقة في نظر الكهل \*

وبين الأخوين اختلاف شاسع في الشخصية مثل اختلافهما في  
السن والمستقبل ، فرشدي شاب جسور يتهالك على السهر والقمار ،  
ويتقن فنون الفزل والمطاردة ، يلاحق الفتاة في النافذة وفي السطح ،  
ويتبعها في الطريق ، وما إن تعود إلى المدرسة بعد أجازة العيد حتى  
تجده في انتظارها على رأس الشارع فيصحبها كل يوم إلى المدرسة ،  
مشيا على الأقدام من الأزهر إلى العباسية عن طريق الجبل ، وهكذا يوطد  
علاقته بها في أيام معدودات ، ويقضى على آمال أخيه الأكبر على ما يكنه  
له من حب وتقدير \*

فاز رشدي بقلب الفتاة وانقلب أحمد عاكف على نفسه كسيرا حاقلا ،  
يتنازعه حبه لأخيه الذي رياه كما لو كان ابنه ، ومقته له لأنه سلبه  
أمله الجديد ، والعلاقة بينهما نموذج متكرر نجده كثيرا في أعمال نجيب  
محمود ، نموذج الشقيقتين أو الصديقتين المتناقضتين : أحدهما خجول متردد  
يضحى بنفسه من أجل الآخر ، والثاني جسور أناني لا يفكر إلا في  
نفسه ، أنه نموذج حسين وحسين في بداية ونهاية ، وعباس الحلو  
وحسين كرشه في زقاق المدق ، إلا أن بذرة نموذج أحمد ورشدي عاكف  
وعلاقتها موجودة بحذافيرها في قصة قصيرة للكاتب هي « حياة للغير »  
من مجموعته الأولى همس الجنون (٧) \* أن عبيد الرحمن أفندي في  
القصة الأخيرة صورة مطابقة لأحمد عاكف : موظف منسى مرتبه لا يزيد  
على ١٥ جنيها ، اضطر للعمل ليمول أسرته وربي أخوته فتفوقوا عليه ،  
وهو اليوم يفكر في خطبة ابنة جارهم ، وهي فتاة في السادسة عشرة من  
عمرها ، وعندما يستقر رأيه على ذلك يكتشف أن الفتاة متعلقة بأخيه  
الأمير الدكتور أنور ، ويأتيه أخوه راجيا أن يخطبها له ، فيتنحى عن  
طريق أخيه مسلما بالهزيمة \*

---

(٧) نجيب محفوظ : همس الجنون : مكتبة مصر ، القاهرة ، ١٩٦١ - ٢٤٢  
ومجموعة همس الجنون ذات قيمة خاصة للباحث في أدب نجيب محفوظ فهي تعمل في  
حياتها كثيرا من الشخصيات والحكايات التي تبلورت فيما بعد في روايات نجيب محفوظ \*

ومعالجة هذا الموضوع في « خان الخليل » تمتاز على القصة القصيرة وتزيد عليها بطبيعة الحال ، أن رشدى عاكف يبدأ مطاردته للفتاة عابثا ، ثم ينتهى به النهو الى جد ، لأنه يقع فى حبها مخلصا ويستقر عزمه على خطبتها ، ويظن القارئ كما يظن أخوه أنه الفائز بالحياة ، ولكن الاقدار أو بالأحرى ماضى رشدى ونسل حياته له بالمرصاد ، فهو عن فرط حرصه على التمتع بالدنيا وملذاتها ، يفقد الحياة نفسها .

والمفارقة المأسوية هنا فى أن الفائز يضحى أشد خسرانا من المفلوب ، اذ يصرعه المرض فى وقت هو فيه أشد تمسكا بالحياة ، ومرض رشدى ثم موته ليس مجرد كارثة تحل به وبأسرته مصادفة ، انه قدر محتوم يمكن للقارئ أن يتوجسه منذ يرى هزاله وشحوبه ، ويطلع على سهره وعربدته ، وعودته فى آخر الليل ماشيا من غمرة الى الحسین ، وطريقه مع حبيبته كل صباح يسير وسط القبور ، فشبح القبر يخيم على جبهما منذ البداية :  
- قضى على أن استصبح كل يوم برؤية هذه القبور ، فياله من منظر لا يسر !

- لن تريها بعد اليوم .

- كيف ! هل أسير معصوبة العينين ؟

- بل سيشغلنا الحديث عن النظر اليها !

فضحكت ضحكة رقيقة وقد أدركت ما يعنيه . وقالت :

- ولكنه سفر شاق لن تحتمله طويلا . خصوصا والشتاء قريب .

- سنرى !

وأوغلا فى السير فلم يعودا يريان الا صحراء على اليمين وقبورا على الشمال . ومرا بطريق يشق القبور ويمتد غربا ، فأشار رشدى الى مقبرة خشبية ذات فناء صغير ، تقع على جانب الطريق الأيمن ناللة المقابر وقال :

- مقبرتنا !

فنظرت الفتاة الى حيث يشير فرائت المقبرة الصغيرة وقالت باسمة :

الرجل والقمة - ٥٩٣

— فلنقرأ الفاتحة • ( ص ١٦٦ - ١٦٧ ) •

وهذه المقبرة بالذات هي التي يغيب فيها جسد رشدي قبل أن ينصرم العام ، وقد كان حبه للفتاة من دواعي التصجيل بهلاكه ، كان على الرغم من حبه لها لا يستغنى عن السهر بين الرفاق ، ولكنه كان يقضي سهرات العصر والمغرب في لقاء النافذة أو في شقتها حيث يدرس لها ولاخيها الصغير ، ويستيقظ مبكرا ليسير معها الى العباسية في طريق القبور ، وعندما اكتشف انه أصيب بالسل أخفى مرضه عن الجميع ، ورفض الذهاب الى المصحة خشية أن يعلم أهلها بمرضه فيرفضون زواجه منها • وحاول التداوى في بيته دون الاخلاص الى الراحة في المصحة ، وهكذا كان حبه من دواعي هلاكه ! وليته مات وهو قرير العين بحبها ، بل قضى وهو نائم عليها لأن أهلها اذ علموا بحقيقة مرضه منموها من زيارته خوفا على شبابها من العدوى ، فاتهمها في قرارة نفسه بالفدر والانانية •

ويزلزل موت الشاب كيان أسرته فيكروهون البيت والحي بأكمله ، ويرحلون عنه الى مسكن جديد في الزيتون وهكذا تنتهي الرواية « بعزال » أحمد عاكف والدته من خان الخليل بعد عام بالضبط من انتقالهم اليه •

كان رشدي الوجه الآخر للمرأة التي رأى أحمد عاكف نفسه فيها ، كهلا لا يصلح لمنافسة الشباب ، وقد خرج من تجربة خان الخليل ، وقد حزه المصاب الفادح كما هز والديه :

بيد أن أحمد — على حزنه — رأى في الأفق نجوما تخفق • تحدثوا في تلك الأيام ( أغسطس ١٩٤٢ ) عن انصاف المنسبين من الموظفين ، وباتت الدرجة السابعة قريبة المنال ، ••• وسره أنه سيصير رئيسا على أربعة غير سامي بريد الوارد ، ونوى صادقا أن يجعل من « رئاسته » فتحا جديدا في حياة الادارة الحكومية يضرب فيه المثل الأعلى للرئيس « العالم الحكيم » ، ثم من يدري بعد ذلك بما يخبئه الغيب •• ص ٢٧١ •

ويسمع من أمه أن لصاحب المسكن الجديد شقيقة فينشط خياله :

أرملة في الخامسة والثلاثين ، على أدب وجمال يحويهما بيت واحد ، وهو عزب في الأربعين ، وزميل شقيقها ، ولا فارق في السن من ناحيته ينفر ، ولا شباب غض من ناحيتها تنبه به عليه • والظاهر أن الحياة لا تريح من الأمل ••• وهكذا تسير قافلة الأحياء لا تلوى على شيء كأنها لم تفقد بالأمس القريب من كان يحل بالمكان الرموق • حياة صماء قاسية كالتراب ، ولكنها تنبت الأمل كما ينبت التراب الزهرة الياقنة ، حزن أحمد حزنا شديدا ، ولكن لم يكن من الأمل مفر •• ص ٢٧١ - ٢٧٢ •



والتأمل فى بناء الرواية يدرك للوحة الأولى مدى تقدم الصنعة الفنية عند نجيب محفوظ ، بمقارنتها بالرواية التى تسبقها مباشرة ( من حيث النشر على الأقل ) وهى « القاهرة الجديدة » ، فقد أحكم تخطيطها الهندسى ، وحصر أحداثها فى عام واحد ، وحدد رقعتها بمدى إقامة الأسرة فى خان الخليل ، وربط بين البداية والنهاية برباط وثيق ، أورد النغمة الأساسية فى الصفحة الأولى كما أسلفنا ، وختم الرواية بجواب هذه النغمة :

هل يذكر يوم أقبل على هذا الحى وفى النفس شوق الى التغيير ؟  
لقد حدث التغيير وأحدث دمعا وحسرة ! وما هو ذا رمضان مقبلا فيا للذكرى ص ٢٧٥ •

وقد استخدم المفارقة والمقابلة فى تسيج الرواية كله ولم يقتصر على البداية والنهاية ، وليس كالمفارقة فى جمعها بين النقيضين أداة فنية تشعر القارئ بالتوتر الدرامى فى تسيج العمل الفنى ، وبالتفسير كحقيقة واقعة يدركها خيال القارئ ولا يقتصر على تصديقها ( على عهدة المؤلف ) •

وأحمد عاكف مثلا يجثو على ركبتيه ويحمد الله خاشعا فى ليلة القدر ، شكرا على الحب ، وبعد يومين نرى أخاه الهازل يضع يديه خلف رأسه وكأنه ينوى الصلاة ويهتف « انتوينا الحب والله المستعان » •

ونوال تخرج مسرعة من المخبأ بعد اطلاق صفارة الأمان لتتيح لعاشقتها أن يلحق بها ، فيجبن أحمد عاكف ويضيع الفرصة ، وعندما تفعل ذلك فى المرة التالية يكون رشدى هو المقصود ويحسن الشاب الجسور انتهاز الفرصة وأخوه يتفرج أسفا •

ويسحب أحمد عاكف وصيه أخيه من البنك ويشتري له ملابس جديدة ليحمله الى المصحة آملا فى الشفاء ، وفى اليوم التالى تراه فى حانوت بالفورية « بيتاع كفنا ، ويذكر ما ابتاع بالأمس من ثياب الدنيا ، فينتفى له أجمل الألوان لما عهده فيه من حب الاناقة » •

ولا يقتصر التخطيط على الحوادث بل يشمل الشخصيات كذلك ، والشخصيات فى الرواية نوعان : بعضها يقوم بوظيفة ما فى الحدث أو يجلو شخصية البطل ، وبعضها يساهم فى خلق جو الحى النابض بالحياة ، وإن كان اختيارهم فيما يبدو يقوم أصلا على أساس موقعها من الزواج ، ولا يعنى هذا أن هناك نوعا من تقسيم العمل بين الشخصيات فى الرواية بحيث لا يتعدى النوع الأول على وظيفة النوع الثانى ، إلا أن

مثل هذا التصنيف المصطنع من ضرورات المراسمة ، ولعله لم يخطر ببال المؤلف أصلا .

يقدم الكاتب البطل في إطار أسرته : أبيه وأمه وأخيه ، ويقدم الفتاة أيضا في إطار أسرتها : أبيها وأُمها وأخوها ، إلا أنه بطبيعة الحال يورد من تفاصيل الحياة في أسرة أحمد عاكف ما يطلعنا على كل دقائقها لأنه هو الموضوع الرئيس للرواية ، وقد قدم لنا في هذا المجال صورة مفصلة لحياة أسرة موظف « مستور » في أوائل الأربعينيات وقد بدأ الموظفون يشكون من الغلاء ، ولكن ما زال لهم مكانهم المرموق في المجتمع ، قبل أن يطيح اشتداد الغلاء ، وجريان المال بين أيدي العمال والتجار بمكانة ذوي النشول الثابتة ، فينزل بهم درجات عديدة من السلم الاجتماعي .

ومن خلال هذه الأسرة يقدم لنا الكاتب صورة دقيقة لحياة أسرة لنا عاداتها في رمضان وفي العيد وفي مختلف المناسبات ، ولعلها تكون مصرية في أحوالها المختلفة من مآكل وملبس وعبادة وتزاور ، ويفصل في يوم من الأيام وثيقة للباحث الاجتماعي يدرس من خلالها « أخلاق القاهريين وعاداتهم » بل وحياتهم الاقتصادية في بداية الحرب العالمية الثانية ، بالضبط كما تدرس الحياة الاجتماعية في أوروبا في القرن التاسع عشر من خلال أعمال أساطين الواقعية من كتاب الرواية في ذلك القرن !

وقد فصلنا فيما سبق دور أحمد راشد ، ورشدي عاكف في توضيح شخصية البطل أمام نفسه وأمام القراء ، وكيف يمثلان وجهين لحقيقة واحدة تمثل محكا أو اختبارا لشخصية البطل .

أما شخصيات قهوة الزهرة الذين يجتمع بهم أحمد عاكف كل مساء ، ويصحبهم في مرة يتيمة الى بيت عايات الفائزة « معشوقة الأزواج » فيضفون على الرواية جوا من الفكاهة والأصالة لعله أهم ما اجتذب مخرجي السينما والتلفزيون في رواية خان الخليل ، وحديثهم في القهوة عن الألمان والانجليز وتعليقهم على أنباء الحرب يمثل الانعكاس الوحيد للحرب في الرواية الى جانب صفارة الانذار التي تجمع سكان الحي في المخبأ من حين لآخر ، فتكون فرصة لاطلاع الرجال على حريم جيرانهم .

وحديثهم عن الحرب - فيما عدا آراء أحمد راشد - صورة صادقة لسداجة بعض أهل القاهرة وقلّة وعيهم بالسياسة العالمية في تلك الفترة ، وهي صورة واقعية وإن ظنها القارئ الشاب فكاهة أو مبالغة فنية ، وحديثهم في القهوة لا يختلف كثيرا عن حديثهم في المخبأ .

- لن يبلغ الأذى مهبط رأس الحسين .
- قل ان شاء الله .
- كل شيء بمشيئة الله .
- وهتلر ينطوى على احترام عميق للبقاع الاسلامية !
- بل يقال انه يبطن الايمان بالاسلام !
- ليس هذا عليه ببعيد ، ألم يقل الشيخ لبیب التقى النقی انه رأى فيما يرى النائم على بن أبى طالب رضى الله عنه يقلده سيف الاسلام !
- فكيف ضربت القاهرة فى منتصف هذا الشهر ؟
- ضربت السكاكينى وهو حى غالبية سكانه من اليهود !
- ترى ماذا ينتظر الأمم الاسلامية على يديه .
- سوف يميد - بعد فروغه من الحرب - الى الاسلام مجده الأول ، وينشئ من الأمم الاسلامية اتحادا كبيرا ، ثم يوثق بينه وبين ألمانيا بعهود الصداقة والتحالف !
- لذلك يؤيده فى حروبه . ص ٧١

وهذه الشخصيات الثانوية من النوع الذى يطلق عليه فى المصطلح النقدى اسم الشخصيات المسطحة أى أنه لا يبدو منها فى الرواية الا جانب واحد ، ولكن براعة الكاتب فى اختيار ذلك الجانب وطرافته كل ذلك يطبع الشخصية فى ذهن القارئ حية نابضة لا تنسى .

فسلیمان عنه مثلا رجل قارب الخامسة والخمسين يشبه القرد فى شكله ويسمونه جميعا بالقرد وهو سريع الغضب ، لا تراه الا غاضبا لأن زميله قد غلبه فى عشرة طاوله الا أن بين سلیمان عنه وأحمد عاكف سببا يجعل ظهوره فى الرواية ذا وظيفة محددة ، فكلاهما أعزب وكلاهما فات سن الشباب الا أن سلیمان عنه يملك المال ان كان لا يملك الشباب ولا الجمال ، ولذا فهو يتزوج شابة « مثل فلقة القمر » تتزوجه قبل أن يبلغ الخامسة والخمسين طمعا فى معاشه ، وهذا هو الفرق بينه وبين أحمد عاكف .

وسيد عارف موظف مثل أحمد عاكف وهو متزوج ، ولكنه عاجز ( وهذا عنصر الشبه الخفى بينه وبين البطل ) وعجزه مشهور بين الجميع وموضوع فكاهتهم فى كل مكان ، وهو متحمس لهتلر والألمان « لأسباب طبية » على حد قول المعلم نونو ، فهو يعلق آمالا كبيرا على الدواء الألمانى لاستعادة شبابه ورجولته ويركب فى سنسبيل حماسه للألمان شططا ، ويتحمل فى بحثه عن ( الأقراص ) سخرية الرفاق اللاذعة فى كل وقت .

أما المعلم نونو الخطاط فأحب شخصيات خان الخليلى الى القراء وأقربها الى شخصيات زقاق المدق انه فنان وابن نكتة ومثال لذوق أبناء البلدة وطرفهم ، وهو يمثل تقيضى أحمد عاكف على خط مستقيم ، أن له فلسفته البدائية الساذجة وتلخصها صيحته التى تتردد فى جنبات الرواية « ملعون أبو الدنيا » وهو يؤمن بها إيمانا مطلقا ولا يحمل للدنيا هما بالرغم من أن له أربع زوجات ودستة أبناء ، وإلى جانب ذلك يتخذ عشيقا ويسهر فى تعاطى الحشيش فى بيت الست عليات كل ليلة .

وحتى عباس شغه زوج الست عليات هو الآخر من رواد القهوة وله وظيفة كشخصيته ، فهو زوج بالاسم فقط ، فليس الاقوادا وصيبا للمعلمة معشوقة الأزواج .

كان نجاح نجيب محفوظ فى خلق هذه الشخصيات الطريفة مقدمة لاستغلاله قدرته هذه على نطاق واسع فى زقاق المدق .

### ★ ★ ★

سلك نجيب محفوظ فى خان الخليلى سبيل الواقعية الدقيقة ، فاحتفل بالتفاصيل الى درجة الاطناب فى بعض المواضع ، وخاصة فى مواقف الانفعال فنراه يفصل فى وصف مشاعر البطل واستجاباته بأسلوب غنى فصيح حقا ولكنه يحمل أثرا من الوصف الانشائى القديم .

على أن الرواية تحوى بداية أساليب فنية على درجة عظيمة من الرقى استخدمها الكاتب فيما بعد ، أساليب تقوم أساسا على التركيز والتجسيد البليغ بدون حاجة الى وصف أو اطناب ، ولعل أقربها الى ذهن صورة الكلب الميت فى آخر الرواية ، يشم أحمد عاكف رائحته ليلة وفاة أخيه . ثم تزكم أنفه نفس الرائحة بعد عودته من دفن أخيه ، وتزعجه فى الصباح فيفتح النافذة ويرى « على الطوار كلبا ميتا وقد انتفخ بطنه وتشنجت أطرافه ، فصار كالتربة ، وأكب عليه الذباب » ص ٢٦١ .

ان صورة الموت مجسدة فى هذين السطرين أبلغ وأوقع أثرا من صفحات عديدة سبقتها نصف الجنازة والمقبرة وعملية الدفن نفسها وجزع الشقيق لوفاة أخيه ، وهى دليل على أن الكاتب يتحسس طريقه الى تكنيك أرقى .

وقد بدأ كذلك فى استخدام الجمل التى تقع مصادفة على سمع البطل ، كوسيلة للتعليق الضمنى على الأحداث ، وهى حيلة فنية استخدمها فيما بعد فى زقاق المدق ثم استخدمها على نطاق واسع فى المرحلة الأخيرة من تطوره أى فى الستينات . أن صيحة المعلم نونو « ملعون

أبو الدنيا « تتردد في الرواية كتعقيب ثابت على هموم أحمد عاكف لدرجة أنه يجزع إذ يرى المعلم إلى جانبه في جنازة أخيه إذ يكاد يسمع صوته يهتف بجملته المعهودة \*

وفي الفصل الأول عندما وطئت قدما أحمد عاكف مسكنه الجديد في خان الخليل ، وقف في النافذة يشرح الطرف في جوانب الحي الفريب ، ثم دعت أمه للغداء فأقبل النافذة ، ووقف يدعو ربه قائلا « اللهم اجعله سكنا مباركا » إلا أنه في نفس اللحظة وقبل أن يفارق الحجرة - جاءه صوت أجش من الطريق يصيح غاضبا :

« الله يخرّب بيتك ويحرق قلبك يا بن ٠٠٠ »

وقد كان !



## نجيب محفوظ وتطور فن الرواية العربية \*

د. فاطمة موسى

٤ - مرحلة الواقعية :

زقاق المدق ( ١٩٤٧ )

مازالت زقاق المدق رواية نجيب محفوظ الاثيرة عند كثير من قرائه ، وقد وجدوا في شخصياتها المبتكرة المألوفة في نفس الوقت ، وفي جوها المصري الصميم متعة لم تتوفر لهم في عمل رواثي قبلها .

كانت زقاق المدق هي التي لفتت أنظار القراء في مصر الى أهمية نجيب محفوظ ، وبلغت به قمة الشهرة ، ومازال اسمه من يومها في صعود ، وقد يختلف النقاد على مكانها كعمل فني بالنسبة لحصيلة إنتاجه كله ، ولكن لا خلاف على أنها درة ما نشر في الأربعينات .

كانت زقاق المدق الثمرة الثانية لخبرة الكاتب يحيى الأزهري والحسين ، وقد استكشف إمكاناته الفنية في خان الخليل في مقالنا السابق ( الكاتب سبتمبر ١٩٦٨ ) وبينما ان الروايتين تعالجان نفس الموضوع ، الى جانب اشتراكهما في تصوير نفس الحي .

فكل منهما تمثل دراسة لآثر الحرب العالمية الثانية في حياة شخصيات من هذا الحي القديم ، ممن لا تربطهم بالحرب صلة .

على ان معالجة هذا الموضوع لاشك تمتاز في زقاق المدق بمزيد من النضوج الفني ، ان خان الخليل تصور الحي القديم من خلال « عين متفرجة » هي أصلا عين أسرة والفلة عليه من مكان آخر يعتبر في نفس الوالدين حيا لوكي او بالاحرى حيا الفرنجيا في مقابل ان الحي القديم

(\*) القامرة : دراسات في الرواية ، الانجلو المصرية .

« بلدى » وكلنا تشوب الوصف المفصل فيه مسحة من الاستغراب وكان الكاتب يصطحب القارىء فى سياحة فى مكان غريب .

اما الزقاق حقيقة واقعة ، يقدمه الكاتب فى سطور قليلة فى مطلع الرواية ويجعل منه مسرحا للجزء الاكبر من أحداثها ، فيبحث الحياة فى المكان اذ يبقى حيا مائلا فى ذهن القارىء طول الوقت ، لا من خلال الشخصيات الحية الحقيقية التى تتحرك فى وقته . ومن خلال الحوار الممتع بين الشخصيات الطريفة وشخصيات الرواية من أهمل الزقاق الأصليين ، ربما لا يلحظونه أصلا فهو بالنسبة لهم الأرض الثانية التى عليها ولدوا والتى لا يشكون فى بقائها الى الأبد .

الشخصيات :

وشخصيات الرواية هى السبب فيما حظيت به من شهرة عند نشرها سنة ١٩٤٧ ، وما تتمتع به من حظوة لدى القراء طوال السنوات العشرين الماضية ، وقد وسعت السينما والتليفزيون دائرة المعجبين بشخصيات الزقاق لتشمل كثيرين ممن لم يعتادوا قراءة الروايات أو ممن لا يعرفون القراءة أصلا .

لقد أضحى الدكتور بوشى ( أول طبيب يحصل على لقبه من مرضاه ) وزبطة والشيخ درويش وأم حميدة الخاطبة والست سنية عفيفى والمعلم كرشة أضحوا هم وغيرهم من شخصيات الزقاق جزءا لا يتجزأ من تراث الشعب المصرى .

لقد تعرف عليهم القارىء العربى فى يسر سهولة لأنهم يمثلون نماذج مألوفة لديه ، وقد استخدم الكاتب الاسلوب الواقعى فى تصويرها ، فأورد من تفاصيل حياة الشخصية وتاريخها وحديثها ما يقنع القارىء بوجودها حقا ، خاصة وانها تتحرك ازاء خلفية ملموسة ذات معالم محددة ، اذ أورد تفاصيلها بدقة وبراعة : قهوة كرشه ، والفرن والوكالة وبيت السبت سنية عفيفى وبيت السيد رضوان الحسينى كلها أماكن محسوسة يكاد القارىء يراها رؤيا العين ، وتضفى على الشخصيات التى تتحرك فى رفعتها من الواقعية ما يقدمه بحقيقة وجودها . وان كانت بعيدة عن المعتاد كزبطة وكالسيد رضوان الحسينى .

وليسنت الشخصيات مجرد نماذج نمطية والا أصبحت دمي خشبية وفقدت قدرتها على إثارة شغف القارىء واهتمامه بمجرد ان تفقد جدتها ، أنها شخصيات ذات صفات منفردة ، شخصيات أناس حقيقيين من لحم ودم :



ان أم حميدة نموذج للخاطبة والبلانة عموما ، ولكنها خاطبة بالذات لها ظروف خاصة بها وسمات منفردة تخصها وحدها ، والست سنية عفيفي ليست مجرد نموذج لصاحبة البيت وصاحبة القرش التي تروم الزواج بعد ان بلغت الخمسين ، ولكنها في الوقت نفسه امرأة بالذات : الست سنية عفيفي وليست أى أرملة فى الخمسين ، ولعل الحديث بين المرأتين عن الزواج ، وكل منهما تتلمس الطريق الى مقصدها فى حذر قد أضحي نموذجا قلده كثير من كتاب القصة والمسرح :

فدقت المرأة صدرها الامسح بباطن يسراها وقالت بانكار مصطنع :

— يا خير • أتدين النفس على أن يرموني بالجنون !؟

— أى أناس تعنين ؟ أن أكبر منك يتزوجن كل يوم • فتضايقت من « أكبر منك » وقالت بصوت منخفض :

— لست من الأكبر كما تظنين • لعن الله الهم •

— ما قصدت هذا يا ست سنية • وما أشك فى أنك مازلت فى حدود الشباب • ولكنه الهم الذى تلتصقين به مختارة •

— ألا يعنينى أن أقدم على الزواج الآن بعد ذلك المهد الطويل من العزوبة ؟

فخاطبت أم حميدة نفسها قائلة « لماذا قصدتنى اذا يا مرة ؟ ثم خاطبت الست قائلة :

— كيف يعيبك ما هو شرع وحق !

أنت ست عاقلة شريفة ، والكل يشهد لك بذلك • والزواج نصف الدين يا حبيبتي ، وربنا شرعه حكمة ، وأمر به النبي عليه الصلاة والسلام •

— صلى الله عليه وسلم •

— كيف لا يا حبيبتي النبي عربى ويحب عبده •

وكان وجه الست سنية قد تورد تحت قناع الأحمر ، وثبل فؤادها •

— ومن يرضى بالزواج منى ؟

فثنت أم حميدة مسجوبة يسراها ، ولصقته بحاجبها وقالت بامتتكار :

— ألف رجل رجل !

فضحكت الست بمجامع قلبها وقالت :

— رجل واحد يكفى (١) .

وما يصدق على أم حميدة والست منية يصدق على بقية افراد الزقاق  
من المعلم كرشة الى السيد سليم علوان .

وقد كان لنظرة نجيب محفوظ الواقعية النافذة أثر بالغ في تحديد  
الصورة التي قدم بها هذه الشخصيات في حيدة تنأى بها عن الجو العاطفى  
والرومانسى الذى يلف به كثير من الكتاب الشخصيات الطريقة غير  
المألوفة ، وشخصيات أبناء البلد ثم شخصيات الفقراء عموما ، كما تنأى  
بها عن نغمة التعجب والفرجة التي تنكشف في أعمال أخرى .

ولعل شخصية حميدة خير مثال لذلك ، وخاصة انها تنطوى على  
جميع مقومات البطلة الفقيرة الجميلة التي تقع في براثن ذئب بشرى كما  
أغرم بها كتاب كثيرون .

ان حميدة جميلة حقا يخلب جمالها الالباب ويلفت انظار الشباب  
والشيوخ ، ولكن فقرها لا يضفى عليها من لركة « القلب » ما يجذب  
اليها قلوب القراء كما اعتدنا في مثل هذه الحالة ، بل العكس ان فقرها  
ينقص من جمالها فهي سيئة الخلق ، صوتها أجش ولسانها بذى لا تنفك  
تسلى به الجارات حتى كرهتها جميعا وان أحبها الرجال ولووا أعناقهم  
يتبعونها بنظراتهم في روحانها وغدواتها . وشعرها فاحم لامع يصل الى  
ركبتيها ، ولكن تفوح منه رائحة الكيروسين ، وقد تهمل غسله شهرين  
فتقول أمها بأسف :

— وأحسرتاه كيف تدعين القمل يرمى هذا الشعر الجميل ! فبرقت  
عينان سوداوان مكحلتان بأهداب وطف ، ولاحت فيهما نظرة حادة صارمة  
وقالت الفتاة بحدّة :

— قمل !؟ والنبي ما وجد المشط الا قملتين اثنتين !

— أنسيت يوم مشطتك من اسبوعين وهرست لك عشرين قملة .

وهي ليست غرة أو جاهلة بحقائق الحياة وطبائع الناس ، حقا أن

(١) نجيب محفوظ : زقاق المدق ( الطبعة الأولى ، مكتبة مصر ، القاهرة ( ١٩٤٧ ) .

عالمها صغير لا يعتمدى الأزهر والموسكى حتى ميدان العتبة وهي لا تعرف شيئا عما على ذلك من شوارع ولا ما يدور فيها من حياة . ويبهرها ركوب التاكسى ، ومنظر الاثاث الفاخر فى شقة شارع شريف ، ولكن هذا لا يعنى أنها فتاة بريئة أو أنها « بنت الطيبة » ، أنها تفهم الناس ودوافعهم وغرائزهم فأماها خاطبة وبلانة ، وليس فى الزقاق وما يجاوره أسرار بالنسبة للعلاقات بين الجنسين سوى منها والشاذ فهم معنى نظرات عباس الحلو ونظرات السيد سليم علوان ، وتسير الى الفتاوى مفتوحة العينين ، وإن خدعت بطريقة أخرى لم تخطر لها ببال ، وقد أحسن « الذئب » فيها وشخصها « عاهرة بالسليقة » .

وقد خلت صورة النساء عموما عنه نجيب محفوظ فى تلك المرحلة ( مرحلة الواقعية ) من تلك الرومانسية التى نشأت بطالته فى المرحلة التاريخية ، ولعل نساء زقاق الملوك خير مثال لذلك ، فمن حميدة الى الململة حسنية الفرانة يظهرن جميعا على حقيقتهم ، المعروفة والحمية الجسيمة ، الشابة والنصف ، والمشاكسة والمفلوبة على أمرها كلهن شخصيات مصرية واقعية .



ولا تفسر طرافة الشخصيات وصدق الكاتب فى تصويرها وبراعته فى نقل الصورة الى القارئ ، لا يفسر كل هذا مبلغ الاثر الذى تتركه فى نفوسنا مجتمعة ، فليست الرواية مجرد حشد لشخصيات طريفة أو ممتعة كيفما اتفق ، إنما الزقاق مصغر للعالم ، فيه الفنى والفقر والطموح الساخط والقانع الراضى بما قسم الله له ، والسوى والشاذ ، وليست زقاق الملوك « شريحة من المجتمع » كما أولع بعض الكتاب بتسميتها ، لأنها لا تصور لنا جميع طبقات المجتمع وفئاته ( أين الموظفون مثلا ؟ ) إنما الزقاق صورة مصغرة للعالم تجمع مرافقه الأساسية - القرن والمزبلة والوكالة والحوانى ، ودكان الحلاق والمسكن والمنتدى ( قهوة كرشة التى يسمررون فيها بعد المغرب ) ، كما تتسع للأجرام المختلط بالقهر .

وأهل الزقاق على قلة شأنهم تدفعهم القسوى التى تدفع الناس عموما : الكسب والشهوة والحب والغيرة وتظهر فى حياتهم المقارنة فى الحظوظ والأنصبة التى تتوزع حياة البشر اجمعين : السيد سليم علوان يملك المال والحياة ولكنه لا يملك الصحة ولا الشباب وهو يكابر فى هذه الحقيقة الشهيرة ليحتفظ بحيوية الشباب حتى يشفى على الهلاك ، أنه يملك أن يشير الى حميدة فتأنيه فرحة مختارة حتى بعد أن عقلت خطوبتها لعباس الحلو ولكن الذبحة تعالجه ، ودلقنه درساً لا ينسى .

وفى مقابل السيد سليم علوان الذى لا يعرف - بعد أن دهمه المرض - كيف يستمتع بماله حتى ليفكر فى إبادته حتى لا يتمتع به ورثته من بعده نجد الفقر يعجز شابا كمباس الحلو ، يحب حميدة جدا جما ولا يجرؤ على القدم لها لخلو ذات يده ، وصديقه حسين كرشة يصيح فى وجهه :

« ٠٠٠ أنت لم تولد بعد ؟ ماذا أكلت ؟ ماذا شربت ماذا لبست ؟ ماذا رأيت ؟ صدقنى أنك لم تولد بعد ٠٠٠٠ ( أن حميدة ) فتاة طموح ما فى ذلك من شك ، ولن تحظى بها حتى تغير ما بنفسك ٠٠ ص ٣٦ - ٣٧ ولا يملك الحلوا الا أن يسلم بالصدق الكامن فى كلام صديقه :

« ٠٠ الم يعيش فى هذا الزقاق حوالى ربع قرن من الزمان ؟ فماذا أفاده ؟ أنه زقاق لا يعدل بين أهله ، ولا يجزيهم على قدر حبه له . وربما ابتسم لمن يتجهمه وتجهم لمن يبتسم له فهو يقطر عليه فى الرزق تقطيرا ، ويفدقه على السيد سليم غدقا . وعلى كئيب منه تتكدس رزم الأوراق المالية حتى ليكاد يشم عرقها الساحر فى حين ون راحته لا تقبض الا على ثمن الرغيف ، فليكن سفر ، وليتغير به وجه الحياة » ص ٣٨ .

ان الزقاق مثله مثل العالم الكبير لا يعدل بين أهله ، وليس الامر قاصرا على الذكور من أبنائه ، ان الست سنية عفيفى صاحبة البيت تملك مالا فى صندوق التوفير ، وهى الى جانب ذلك تهوى جمع الاوراق المالية الجديدة ، وتكتنز عددا كبيرا منها فى صندوق عاجى تخبؤه فى دولا ب ملاسها ، وبمالها تملك الست سنية أن تشتري طقم أسنان وترتدى الثياب الجديدة وتبتاع فى النهاية زوجا يصفرها بمشرين عاما ، أما حميدة الفاتنة ذات العشرين عاما فترتدى فستانا من الدمو ر وملاء قديمة وشبشبيا متجردا واقصى ما تتمناه أن يتزوجها تاجر مسن أو مقاول غنى لنتم بما فى الحياة من طيب الملبس والمأك ل ، وفى النهاية لا تجد بفتيتها من ملبس وحل الا فى سوق الدعارة .

واذا كانت هذه الشخصيات لم تحشد فى الرواية حشدا عشوائيا ، فان هذا يعنى ان بينها من الاسباب والعلاقات المعقدة ما يثرى الرواية بالدلالات والمعانى ، فالسيد سليم كما كما اسلفنا يمثل الثروة مقابل كل فقر الزقاق ، وهو من ناحية أخرى يمثل السخط والنقمة مع كل ما أوتي من نعمة الثروة والابناء الناجحين ، مقابل السيد رضوان الحسينى الذى لا يفتأ يحمد الله ويشكره وهو اكبر مصاب من عباد الله .

والسيد سليم يقارن نفسه بالمعلم كرشة ، فكل منهما عجوز أناني  
يجرى وراء شهوته ، وإن اختلف الطرفان :

— أرايت الى المعلم كرشة كيف يحتفظ بصحة البغال ؟

— أنك بمرضك خير منك بصحته وعافيته ( ص ١٨٧ ) .

وإذا كان الشيوخ يقفون مقابل الشباب ، فإن في داخل مجموعة  
الشباب من التشابه والتنافض ما يخلق التوتر الدرامي في نسيج الرواية  
فهم يكونون مثلنا : شابان وفتاة عباس الحلو وحسين كرشة صديقان ،  
« قطعاً الطفولة والنسب ما ، وأخى بينهما العمل ٠٠٠ وقد تباينت  
أخلاقيهما منذ البدء ، ولكن لمل تباينهما هذا كان من أهم الأسباب التي  
أبقت صداقتهما ومودتهما ٠ كان عباس الحلو — ولا يزال — شخصاً  
وديماً ، دمث الأخلاق ، طيب القلب ، ميلاً بطبعه الى المهادنة والتسامح ٠٠  
ولم يكن من النادر أن يتحرض به صاحبه حسين كرشة ولكنه كان اذا شد  
صاحبه أرخى ، فلم تصله قبضته القاسية قط قط ٠ وعرف الى ذلك  
بالقناعة والرضا ، حتى أنه واصل عمله « صيباً » عشرة أعوام كاملة ، ولم  
يفتح دكانه الصغير الا منذ خمسة أعوام ومن ذلك التاريخ وهو يحسب  
أنه نال أرفع ما يطمح اليه ٠٠ أما حسين كرشة فكان من شطار الزقاق ،  
مشتهراً بالنشاط والحذق والجرأة ، بل هو معتد ائيم اذا دعا الداعي ٠  
وقد اشتغل باديء أمره في قهوة أبيه ، ولكنه لم يتحمل ، فهجرها وعمل  
بمكان الدراجات ، ولبت بها حتى اندلع لهيب الحرب فالتحق بخدمة  
المسكرات البريطانية ، وبلغت يوميته بها ثلاثين قرشاً — نظير ثلاثة  
قروش في عمله الأول — غير ما يسميه هو « أكل العيش يجب خفة اليد »  
فارتقت حاله ، وامتلا جيبه ، ورفه عن نفسه بحماس فائر لا يعترف  
بالحدود ، ص ٣١ — ٣٢ .

وحيلة صنو حسين كرشة ، أنها مثله لا تقنع بالعيش في الزقاق  
وتصبو الى متع الحياة وتصرخ في وجه أمها :

— ما قيمة هذه الدنيا بشير الملابس الجديدة ؟ الا ترين الاولى بالفتاة  
التي لا تجد ما تتزين به من جميل الثياب ان تدفن حية ؟ ص ٢٧ تعجبها  
شطارة حسين كرشة وامتلاء جيبه بالمال حراماً كان أو حلالاً ، ولكنه أخوها  
بالرضاع فلا فائدة ترجى منه :

— أفى هذا الزقاق أحد يستحق الاعتبار ؟ ٠٠ كلهم كدمهم الا واحد  
به رفق جعلتموه أخي !

ص ٢٦

ولا يبقى أمامها إلا الحل ، ولكن الفتاة تنفر منه ، لطيبته ووداعته  
وهي المشاكسة المحبة للعراك ، وتحتقره لفقره ولحبه للزقاق ورضاه .

وحميدة وحسين كرشة فيما بينهما ينفصان ببعباس الحلو الى  
الهلاك .



ولا تخضع الشخصيات جميعها لمثل هذا التخطيط الهندسي الحاذق  
فالزقاق يضم شخصيات فريدة ومنفردة ، لا يبدو في الظاهر أن لها صلة  
قوية بخيوط الأحداث الرئيسية ، والواقع أن لوجودها مبرر قوى هو  
موقفها من موضوع الرواية كما ستفسر الحديث فيما بعد ، وبعض هذه  
الشخصيات ذو دلالة ربما تعدت حدود الرواية ، وزيتة « الشيطان  
الأسود » ساكن الخرابة وصانع الماهات خير مثال لذلك ، واعتيادنا  
شخصية كهذه حفرت لنفسها مكانا في ذاكرتنا ، لا يجب أن ينسينا  
وقعها في نفوسنا يوم نشر الكتاب لأول مرة ، ولما تبرأ الانسانية من  
جراح الحرب العالمية الثانية ، لقد بدا لنا زيتة ذا دلالة ضخمة ، ولا أظنه  
فقدناها اليوم بعد عشرين عاما ، أضيفت فيها الى جراح الحرب العالمية الثانية  
جراح وجراح ، ولعل أبلغ تعبير عما خلفته هذه الشخصية من اثر في  
قراءها الأوائل قصة يوسف الشاروني « زيتة صانع الماهات » ( ١٩٤٩ )  
التي يطالب فيها المتحدث بأن يصنعوا لزيتة تمثالا ويقوموه على رأس زقاق  
الملق .

وقد لخص الشاروني دلالة في مطلع القصة :

« صنع يصنع فهو صانع ، وصنع المصنع السيارات ، ومصنعت  
المصانع القنابل ، فهي صناعة ، وهي مصنوعة ... وصنع المسيح المعجزات  
وصنع زيتة الماهات ، أن زيتة قبس من شيطان العصر الحديث الذي  
يصنع الموت واللعنار :

« وكانت صناعة القنابل قد أخذت تنافس زيتة في صناعته ، فقد  
كان انتاجه فرديا وإن كانت فيه مهارة الفنان وهوايته ، أما تصنييع  
الماهات فكان على نطاق الجملة .. ومع ذلك فلم يكن هذا معناه بالضبط  
الاستغناء الكامل عن خدمات زيتة .. لأن حاجة مجتمعنا الى صناعة  
التشويه هي حاجة ملحة وضرورية ، بعضها تشويه محطم كالذي تصنعه  
لنا الحرب والغارات ، وبعضها تشويه خلاق كالذي كان يصنعه زيتة ،

فالمصاحفة يأتيه على حد قوله - وهو لا يساوى ظليمة ، فإذا غادره فقطعت  
ساوى ثقله ذهباً (٢)

والل زينة هو الشيطان مجسداً ، بجلبابه الأسود القديم ، ورائحته  
النثنة وعيناه اللتان تبرقان في الظلام ، الليل مرتبه والخرابة مسكنه ،  
والجميع يتجنبونه ، وحسنية القراءة تقولها صراحة :

- يالك من شيطان ! لسان شيطان ، وصورة شيطان ! ص ١٢٨ .

وهو كالشيطان فخور ممتد بنفسه فيمنع صناع وهو حلك في دولة  
كبيرة ورعاياه شحاذو منطقة الحسين على كثرتهم ، يثور في وجه طالب  
عامة جديدة لأنه فأذاه بقلب « أستاذ » .

« فأنكفا وجه زينة غضبا وصاح به محتدا :

- أستاذ ؟! ... اسمعتني أقرأ على القبور ؟

- معاذ الله ... ما قصدت إلا تجيلك »

فبصق زينة مرتين وقال منفلا في زهو وعجب :

- إن عمل ليحجز أعظم أطباء البلد لو حاولوه .

الا تعلم أن أحداث عاهة كاذبة اشق من أحداث عاهة حقيقية ألف

مرة ؟ ص ١٢٢

على أن زينة ليس مجرد رمز ، أنه إنسان من لحم ودم ، تثير شهوته  
المعلية حسنية وماله في النهاية السجن إذ يقبض عليه البوليس متلبسا  
بتهمة القبور وسرقة أسنان الجثث ، وهي جريمة شيطانية حقا .

وإذا لم يكن للشخصية مثل هذه الدلالة فإن لها في الرواية ذاتها  
وظيفة ، فحتى عم كامل بائع السبوسنة البدين الطيب الذي يضحك  
كالأطفال ، ولا تفتنيه شخصيا أي من حوادث الرواية ، عم كاذل له هوى  
وظيفي في الرواية ، أنه صديق عباس الحلو وشريكه في الشقة والمفيسة  
وبينهما من المحبة وفارق السن ما يجعل عم كامل يقوم في الرواية بتأني  
والد عباس الحلو ، ولعله يمثل صورة ما يمكن أن يصير إليه الحلو لو أن  
النية لم تعاجله في الحانة المشنومة تحت أقدام الجنود البريطانيين .

---

(٢) يوسف السباعي : زينة صانع المعاني : مجموعة الملاحق الخمسة ، الكتاب  
لأبي ، العدد ١١ ، ص ٥٥ - ٦٠ .

وبسبب عم كامل يذكر الموت لأول مرة في الرواية ، اذ يمازح الحلو جاره وصديقه فيعلن بين السمار في القهوة أنه اشترى له كفتا ، ويقترن اسم كامل بحديث الكفن طول الوقت ، ولا أحد من الموجودين يشك في أن الحلو وهو شاب في الثالثة والعشرين سيدفن في يوم ما صديقه الذي جاوز الخمسين .

واذ يتندر السمار بحديث الكفن والموت والمقبرة يعلن الشيخ درويش مجذوب الزقاق أن عم كامل سيكون طعاما مريئا للدود فيسمن وتصير الدود فيسمن وتصير الدودة كالضفدعة ! ( ص ١٢ ) .

وتنتهي الرواية وقد قتل عباس الحلو ، ونقلت جثته الى المشرحة وعم كامل ما زال في أتم صحة وعافية !

أما الشيخ درويش فوظيفته أهم واعقد وتدل الطريقة التي استخدم بها الكاتب هذه الشخصية على قفزة واسعة في التكنيك الروائي عنده . والشيخ درويش شخصية طريفة في الظاهر ، مجذوب يرتاد قهوة كرشة كل مساء ويجلس في مكانه ذاهلا عما حوله ، ينطق بجمل والفاظ مبتذلة فد لا يبدو أن لها أية علاقة بما يدور من حديث ، إلا أنه يتميز على شخصية المجذوب التقليدية بأنه يتحدث بالانجليزية أحيانا لأنه كان يوما مدرسا للغة الانجليزية قبل أن يفصل من وظيفته ، وهذا هو السر في النظارة الذهبية والبنيفة مع الجلابية والقباب .

واذا تأملنا فيما ينطقه الشيخ درويش من كلام يبدو في ظاهره مجرد هذيان مجذوب وجدنا أنه يقوم في الرواية بدور الكورس في المأساة الاغريقية ، أنه يقرر الموضوع في مفتتح الرواية ، أو يشرح ما قد يستغلق على القارئ ، أو ينبأ بما سيحدث في المستقبل ولعل أقرب مثال لطابع التنبؤ في حديثه الذاهل يوم عزم عباس الحلو على التقدم لخطبة حميدة ، وتبعها في نزعته بالموسكى وفاتها في الأمر بعد طول تردد ، وعاد من مغامرته القصيرة « وقد سكر قلبه برحيق نشوة ساحرة لم يكن له عهد ينشأها من قبل » . فهي دون النساء أملته المنشود ، وتفتحت له أكمام الاحلام عن زهر الامال ، فعاد منتشيا مسرورا فرحة بجهه وشبابه .

ويلتقي بالشيخ درويش عند مطلع الزفاف فيقبل عليه يريد أن يصانحه تبركا :

« لكن الشيخ أشار نحوه بسبابته محذرا ، وحملني في وجهه بعينيه الذابلتين وراء نظارته الذهبية وقال :



— لا تمس يلا طربوش ! احذر ان تعرى رأسك فى مثل هذا الجو ،  
فى مثل هذه الدنيا • فمخ الفتى يتبخر ويطير وهذا أمر معروف فى  
المأساة ومعناها بالانجليزية Tragedy وتهجيتها Tra. ص ٤٤

كان هذا فى مطلع الرواية ولم يكن القارئ ليخامره بعد أى شك  
فى أن حديث الزقاق وشخصياته الفريية ، الفكاهية ، ثم غرام الحلاق  
الشباب سيتمخض فى النهاية عن مأساة •

وعندما تنفجر فضيحة المعلم كرشة الجديدة فى الزقاق وتنشعب  
المارك بينه وبين زوجته سليطة اللسان فى البيت وفى القهوة ، يكون  
تعليق الشيخ درويش خير ختام لهذا الفصل من الحوادث :

هذا شر قديم يسمونه فى الانجليزية  
Homosexuality وتهجيتها ، ولكنه ليس بالحب •

ص ١٠١

وهكذا أفصح الكاتب من خلال جنون الشيخ بالانجليزية ، عما أشار  
إليه تلميحا فى السرد وفى الحوار وفى الشجار ، ولعله بذلك قطع  
الشك باليقين لدى من استغلق الأمر عليهم من القراء • أو هكذا على الأقل  
كانت تجربة قارئة واحدة غريرة فى الاربعينات !

### بناء الرواية وموضوعها :

وقد يبدو بناء الرواية فى زقاق المدق خاليا من الانتظام ، لأنها  
لا تشمل حبكة رئيسية تحف بحيكات ثانوية أو فرعية كما اعتاد القراء فى  
الرواية عموما ، وكما رأينا فى خان الخليل وفى القاهرة الجديدة مثلا :

والواقع أن تركيبها يختلف ، فهي مكونة من مجموعة من الفواصل  
episodes وتفصل بينها أحيانا تعليقات الشيخ درويش الملتفة أو  
الفكاهية فى الظاهر ، وعنصر الوحدة وهو ضرورة أسلمية فى العمل الفنى  
يتوفر أولا من خلال وحدة المكان وهو الزقاق ، ومن خلال وحدة الموضوع ،  
فاحداث الرواية فى الواقع ليست الا تنويعات على موضوعى الحب  
ونقيضه الموت فى إطار الموضوع الرئيسى فى أدب نجيب محفوظ كله : وهو  
التغير ، وهذه التنويعات كوميدية أحيانا ومأساوية فى أحيان أخرى ، وهي  
شاهد على نظرة فلسفية دياكتية للكون ، وأحواله ، فالكوميديا تحصل  
فى طياتها نقيضتها المأساة والمكس بالمكس •

إن هذين : الشيخ درويش فى الفصل الاول من الرواية تقرير مبدئى  
وكوميدى للموضوعات الثلاثة :

... تفسر كل شيء . . . أجل تفسر كل شيء يا فتى ! كل شيء تفسر  
 إلا قلبي فهو يحب كل البيت عامر ( ص ٨ )  
 - ذهب الشاعر وجاء المدياح - هذه سنة الله في خلقه - وقديما  
 ذكرت في التاريخ ، وهو ما يسمى بالانجليزية History وتهجيتها  
 ص ١٠

### قسم

- حظ سعيد - الكفن سترة الآخرة - يا كامل تمتع بكفك قبل أن  
 تمتع بك ستكون طاماً مريثاً للندود ، فترى لحبك الهش مثل البسوسة  
 تفسد وتفسد الدودة كالضفدع - ومعناها بالانجليزية Frog  
 وتهجيتها ص ١٢

ثم تضي التنويمات على موضوع الحب ، كوميديا أحيانا وخساسة  
 في أحيان أخرى عند عبور متصانية ، الحب على لبان أم حميدة  
 الغامضة :

و الرجل يطلب المرأة ولو أقدمه الكساح ، الحب عند السيد سليم  
 علوان فكاهي لأنه شيخ يتمسك بأهداب الشباب ، يحمل في طياته الماتشات  
 لأنه يكاد يسلمه لتقيضه الموت ، الحب التوراتي : حب الله عند السيد  
 رضوان الحسيني ، وهو أيضا ثمرة الموت وقبلة الزاهد - ولعل من أذكرى  
 لمحات الكاتب أن السيد رضوان الذي يشع قلبه بحب الله والناس يقسو  
 على زوجته ولا يمنحها حبه من دون الخلق أجمعين وهي المصابة مثله  
 يفقد الأبناء - الحب عند قفص القروود بحديقة الحيوان وهو حب خسين  
 كرشة - ثم حب عباس الحلو لحبيبة ، تلك القوة الساحرة الغامضة التي  
 تدفع به إلى أن يغير ما بنفسه ، ويتترك الزقاق على كرهه ويسافر بحشا  
 عن الرزق الوفير :

و ولله أحس - احساناً غامضاً لا يرتقى لمرتبة الوعي والفكر -  
 بقدرة الحب على الخلق والتعمير ، فموضوع الحب في نفوسنا هو مهبط  
 الخلق والإبداع والتجديد - ولذلك خلق الله الإنسان محباً وترك مهنة  
 تعمير الوجود أمانة في رعاية الحب .

ص ٣٧

وحتى هذا الحب يحمل في طياته نفوس الموت ، إذا فسد وقامت في  
 وجهه السمود ، ألم يورد الحلو مورد التهلكة ؟

ثم هناك الحب الشديد ، حب المعلم كرشية ، والحب كأداة للتخديعة  
 في يد ذئب مكر ، حب القوام نسيح إبراهيم ، وأخيرا الحب كسلسلة  
 تباع وتقتنى ، كحرفة تدبر الريح الوفير وهو مصير حبيبة في النهاية ،  
 ولا ننسى حب الشيخ درويش للست أم العواجز ، الذي يقتضى بروج به  
 ويردد الأشعار والابتهالات .

•• آه يا بنت الحب يساوى الملايين • انققت في حبك يا بنت مائة  
 ألف جنيه • وانه لقدر زهيد • ص ٥٤

أما الموت فيذكر كوميديا في مطلع الرواية كما أسلفنا في حديث الشيخ  
 درويش عن الديدان التي سترعى جسده عم كامل حتى تصبح كالضفدعة  
 : ثم نراه في أعقاب قرار السيد سليم علوان أن يتوكل على الله ••  
 «ويستكن الصائفة المشحونة التي صالها

ويسلقى من اضطرامها ما ينشئ من انسواء والام ، ذبحة صدرية تطحنه ،  
 ولا يغيب مصناها عن فهمه من حوله ، انه شبح الموت يترصده وقد نجا من  
 عذابه الى حين ولكنه ات لا يري فيه ويصبح الموت شغفه الشاغل :

• وما انك يفكر في ساعة الاختصار - وقد ذاق بمش مرارتها في  
 ابان مرضه - ويستند لذكر يانه عنها عن حضرم الموت من آثاره ، ذاك  
 الرقاد المستسلم الألم ، وضعود الصدر وهبوطه ، وهذه الحشرة المتقطعة  
 وأطلام المقلتين وبين هذا وذاك تنتزع الحياة من الأعماق والأطراف وتودع  
 الجسد ، أفيع كل هذا في سر ؟ •• ولو انه اتبع لميت أن ينطق عن عذاب  
 اعتذاره لما نعم انسان بساعة صفو واحدة في الحياة : ولما التباس ذعرا  
 قبل أن تدركهم النهاية ، ولم يكن الاحتضار بفزعة الوحيد ، فقد انجذبت  
 أفكاره المحمومة نحو ضجعة الموت نفسها ، فاطال فيها التفكير والفلسف  
 على طريقته أو صور له خياله وثقافته المتوارثة عن الاجيال ، أن بعض  
 شعوره سيلازمه بعد الموت ، وأن تتصل حواسه بظلمة القبر ووحشته  
 وغرته وهياكله وعظامه وأكفانه بل مضيقه واختناق ، تمثل ذلك كله  
 بصدر متقبض وقلب متشنج وأطراف باردة وجبين يتفصد عرقا ، ص ٢٣٧ -  
 ٢٣٩ -

وهذه الضجعة بالذات ، ضجعة الميت الجديد في القبر بين الهياكل  
 والمظام ، عولجت معالجة واقعية صرفة ، خيالة من الانفعال أو الفرع  
 قبل صفحات قليلة من الرواية . فالفصل السابع والعشرون يكشف عن  
 مصدر الاستنارة الذهبية التي يركبها الدكتور بوشى لزيارته جثمان زهيد  
 أنه يستعين بريطة في حرفة الاطعم الذهبية من الموتى بعد وفاتهم بساعات

ويورد الكاتب وصفا لمغامرة من هذا القبيل فنرى الجبانة والقبر في الظلام بكل التفاصيل المادية للمكان والجو ، وينزل الشيطان زبطة الى داخل القبر فلا ترمش في يده شجرة واحدة ، فليس الموت هنا الا حقيقة مادية ومهيبةا للمكسب وينتهي الفصل بلمسة كوميديا تعيدنا الى السيدة سنية عفيفي وجهودها واموالها المبذولة في سخاء من أجل اصلاح ما افسده الزمن طمعا في الحب ! يسرى خير القبض على زبطة والدكتور بوشى في الزقاق .

• • • وما ان علمت به السبت سنية عفيفي حتى استحوذ عليها القزع وولدت صارخة ، وانتزعت طبقها الذهبي ورمته به ، وأخذت تلطم خديها في حالة عصبية شديدة ، ثم سقطت مضى عليها . وكان زوجها في الحمام ، فلما ان قرع اذنيه صراخها اخذه الرعب فاوثق جنابه على جسمه المبلول ، وهرع اليها لا يلقى على شيء . • ص ٢٢٧

### ★ ★ ★

ان تصور الشخصيات في محيطها الواقعي وتجميعها وتصنيفها بحسب موقفها من الموضوع الرئيس بوجهيه : الحب والموت ، كل ذلك لم يكن وحده ليخرج لنا عملا فنيا في مستوى زقاق المدق ، ان أهم ما يميز العمل الروائي هو الشعور بالحركة ، حركة الزمن ، وهو أمر يستعصى أحيانا على كتاب كثيرين ، وخاصة اذا كان بناء الرواية من نوع *episodes* كزقاق المدق .

حق نجيب محفوظ غايته الفنية بمعالجة موضوعية في اطار فكرة التغير ، وهي أساسية في أدبه كله كما أوضحنا . والتغير في الرواية نوعان : تغير عادي بطيء قديم قدم التاريخ ، وهو ما يشير اليه الشيخ درويش بذكر كلمة التاريخ في البداية ويشير اليه في نهاية الرواية اذ يهتف

• وما سمي الانسان الا لتسميه

ولا القلب الا أنه يتقلب •

والنوع الآخر تغير سريع وغير عادي ، وهو ما أتت به الحرب العالمية الثانية

يقدم لنا الكاتب الزقاق في مطلع الرواية في ساعة حاسمة وقد بدأت سمات التغير تمخلة ، فيند ملخل قهوة كرشة • يكتب عامل على تركيب مضلع نصف عمر ، وتوضح لنا دلالة هذا المدياع عندما يأتي الشاعر المجوز

الذى اعتاد أن يطرب رواد القهوة لعشرين سنة خلون ويطرده المعلم كرشة صائحا :

- عرفنا القصص جميعا وحفظناها . ولا حاجة بنا الى سردها من جديد ، والناس في أياما هذه لا يريدون الشاعر ، وطالما طالبوني بالراديو ، وها هو ذا الراديو يركب ، فدعنا ورزقك على الله .  
فقال الشاعر في قنوط :

- ألم تستمع الاجيال بلا ملل الى هذه القصص من عهد النبي عليه الصلاة والسلام ؟

فضرب المعلم كرشة على صندوق المازكات بقوة وصاح به :

- قلتك لقد تغير كل شيء .

ص ٧ - ٨

ويلتقط الشيخ درويش التيم ويناجي نفسه :

آه تغير كل شيء ، وتسرى نعمة التغير في نسيج الرواية كله .

أما ذلك التغير المفاجيء السريع الذى آتت به الحرب فقد كان أبعد أثرا في حياة الزقاق ، خرب البيوت وفرق بين الأهل بل ادى الى مقتل عباس البعلو وهو الشاب الوديع الذى لم يشترك يوما في شجار ولم يشترك في الحرب بطبيعة الحال .

دخلت الحرب الى الزقاق المفلق في أشكال مختلفة ، ان يريق المبال يشع من « الأورنس » يجذب حسين كرشة ، ويمتلئ جيبه بالمال ، ويشور على أبيه وعلى الزقاق وهو يصبح في الجميع :

« الجيش الانجليزى كنز لا يفنى » هو كنز الحسن البصرى ، ليست هذه الحرب بنعمة كما يقول الجهلاء . ولكنها نعمة النعم ، لقد يمنها ربنا لينتشلنا من وحدة العوز . على الرحب والسعة ألف غارة ما دامت تفقدنا بالذهب ، حقا هزمت إيطاليا ولكن المانيا باقية ، ووراثتها اليابان وسوف تطول الحرب عشرين عاما .

ص ٣٥

ويخرج حسين كرشة من الزقاق ليسكن شقة نظيفة بالكهرباء ويصبح « جنتلمان » ويتزوج فتاة ترتدى الفستان لا الملاءة ، ويرتاد السينما والملاهي ولكن الحرب ، تقترب الى نهايتها ويستغنى الجيش

الانجليزى عن جبين غيره من اليمال ، فيعود كسيما الى الزقاق وهمي .  
منقل بزوجه وأخيها وهو يصيح متعجبا :

... كيف انتهت الحرب بهذه السرعة ! من كان يصفق هذا ، كان  
الامل مهقودا ، يهتلر أند يطيلها الى ما لا نهاية ، ولكن انها حطنا الاسود .  
نحن نساء بلد تمس ، وناسي تصباء ، ليس من المحزن الا نفوق شيط  
من السعادة الا اذا تلاحن العالم كله فى حرب دائمة ؟ أفلا يرجينا فى  
هذه الدنيا الا الشيطان ؟

من ٢٤٥ - ٢٤٦

ويزداد السخط بحسن فيصبح : أما الحياة التى طابت لنا وأما  
حرقنا الدنيا ومن غلبها . ان النقود ينبغي أن تساير العصر حتى نهايته ،  
والا فالويل لمصر اذا لم تساير النقود الاعمار . هجرت الملق فاعادنى  
الشيطان اليه ، سأخرم به النار .

هذه خير وسيلة للتخلص منه .

من ٢٤٩ - ٢٥١

وما حدث لجبين حدث لجيدة - مع الفارق - لقد جاءت الحرب  
في هيئة فتيات المشاغل والاملاط فى الجيش وفى المحال الصاعدة . وقد  
شيعن من بعد جوع ، وليس الثياب الانيقة من بعد عرى واملاط جيوش  
بالنقود ، ومضين يفلدن اليهوديات فى ارتياد السينما وتابط الأذرع . وهى  
تخرج كل يوم للمقاتهن عند المغرب وتنتظر بعين الحسد الى ما يرفلن فيه  
من ثياب خطيئة ، وتصح فى وجه أمها :

ان حياة اليهوديات هى الحياة الحقيقية !

ويزداد حقدنا على الملق وأهل . وهى تنتظر ان يبعث الله لها بمن  
يخرجها منه . ويستجاب دعاؤها ويبعث الله لها بمن يخرجها . نفسه .  
ويستجاب دعاؤها ويبعث لها الشيطان بفرج ابراهيم ، القواعد والمستقيم .  
المحبة اللقى يعمل فى تجارة المتزفية عن بنتود الحلقاء .  
فرج مطاردة خير مستميت ، ويقو بها بحدث المحبة ، وتستجيب لغوايته  
مفتوحة البدين لا يردعها وازع من شرف أو دين أو ولا لاهلها ، ثم يكشف  
لها عن الحقيقة ، فتدرك ولا لاهلها ، ثم يكشف لها عن الحقيقة ، فتدرك  
بفتن بلأخته وأهلها لكن تخرج فى التبر ينبض أن تخرج فى التراب ، فلم  
تبال حينئذ . وتحت ضغرتها للغيابة البطيئة جحاش وسرور وهنة وتبعث  
مواحبها فبرعت فى غيرة قهيرة فى أصول الزينة والفرج . فكانت

سريمة التعلم محسنة التقليد ، ودلت على مهارة فى تعلم المبادئ الجنسية للغة الانجليزية ، ولم يكن النجاح الذى جاءها يعجز اذباله بمستغرب فتهافت عليها الجنود وتساقطت عليها أوراق النقود ، طابت بحياتها نفسها وذكت عيناها الفاتنتان ضياء الزهو والحرية والرضا والفرح ، ألم يتحقق أحلامها ؟ بلى .. الثياب والحلى والذهب والرجال آيات على ذلك ، أقمن الغريب بعد ذلك أن يلوح الملق كما يلوح السجن للابق الطليق ؟

واذا كان حسين كرشه قد عاد الى الزقاق يوم أن أقفل الأورنس أبوابه ، فان سوق الدعارة لا تقفل ابدا ، فلم تجد حميدة نفسها مضطرة فى يوم من الأيام الى العودة الى الزقاق ، ويوم عاد خطيبها عباس الحلو من التل الكبير بشبكته المتواضعة فى جيبه ، ورأى هلال الماس يلح فى عمامتها وقرط الماس فى أذنيها ، تعاقر الجنود الخمر فى حانة شارع شريف ، فاهوى على وجهها بزجاجة فارغة ، يومها قتل تحت أقدام السكاري ، أما هى فنجت ونقلت الى القصر العيني ، وعولجت من جرحها حتى شفيت ، ولعلها اليوم حية ترزق !





## تطور من الزاوية العربية \*

### د • فاطمة موسى

#### ٢ - مرحلة الواقعية - القاهرة الجديدة وبداية ونهاية

عرضنا في الجزء الأول من هذا المقال « الكاتب مايو ١٩٦٨ » ، مكان نجيب محفوظ في تاريخ الرواية العربية وأوضحنا أن الرواية عنده قد مرت « حتى الآن » ، في مراحل ثلاث تمثل نموذجاً مصغراً لمراحل تطور الرواية في الأدب العالمي ولعل ظهور هذه المراحل بهذا الترتيب في إنتاج أديب واحد أصنف دليل على سرعة نمو الرواية العربية وتركيز مراحل تطورها حتى لقد عبرت في ما يقرب من أربعين عاماً نفس مراحل النمو التي عبرتها الرواية الإنجليزية مثلاً في حوالى قرن ونصف .

بدا نجيب محفوظ بالرواية التاريخية التي تمثل مرحلة الرومانس والسير وقصص المغامرات في تاريخ الرواية عموماً ، وانتهى منها إلى مرحلة الرواية الواقعية التي أرسى فيها دعائم هذا اللون من الرواية ، ثم عبرها إلى مرحلة ما بعد الواقعية وبدأها باللص والكلاب « ١٩٦٠ » وقد ارتقى فيها بالرواية العربية إلى أرقى مدارج هذا الفن ، ولحق بركب الرواية الحديثة في العالم .

وقد أوجزنا لحديث عن الروايات الثلاث التي تمثل المرحلة الأولى في إنتاج نجيب محفوظ الروائي « في حدود ما نشر من إنتاجه الأول » ، وبينما أثر سلامة موسى من ناحية وتوفيق الحكيم من ناحية أخرى ، إذ كانت الرواية التاريخية كما كتبها نجيب محفوظ تعبيراً عن النزعة الوطنية المستمرة في نفوس المصريين منذ ثورة ١٩١٩ ، وقد عالج فيها الكاتب موضوعات حديثة في إطار تاريخي . . . . .

(\*) نفس المصطلح السابق .

في التحرر وطرد المستعمر ، وان ركبها على حبكة مستفاد من تاريخ مه القديم .

وقد اتخذ من قصص وولتر سكوت الانجليزي واسكندر دوماس الفرنسي نموذجا ادبيا فأتقن تركيب الحبكة وحياتكة المؤامرة ووصف المارك الحربية كما أتقن وصف انعراك الفردى والمبارزات ، ونسج خيط الغراميات وعواطف الأفراد فى نسج الأحداث الهامة التى تتعلق بمصير الأمة .

ويتضح أثر وولتر سكوت فى كفاح طيبة بالذات حيث ترتبط المشاعر الوطنية المستعرة ضد الغزاة من الهكسوس ، ترتبط بماطفة الولاء لاسرة فرعون الذى قتل شهيدا يزود عن وطنه وعن تاجه .

ونظرة مدققة الى أسلوب الكتابة عند نجيب محفوظ فى تلك المرحلة تكشف عن قدرة على التعبير وفصاحة فى الأسلوب ، وغزارة فى حصيللة الألفاظ لا يمكن أن يؤتاها كاتب فى بواكير أعماله ، مما يؤيد ما ذكره فى أحاديثه من أنه كتب كثيرا وطويلا قبل أن تتاح له فرص النشر ، وقصاري القول أن أسلوبه أسلوب قصيح متأق يحسن الوصف المسهب ويعتمد كثير على التشبيه والاستعارة ، ولعل أهم ما يميز المرحلة التالية فى قصص نجيب محفوظ هو اقترابه تدريجيا من لغة الكلام العادى مع احتفاظه بالفصحى كوسيلة للتعبير . وكذلك اخضاعه الوصف والتشبيه لغرض وطنى يخدم بناء الرواية ككل .

وتشمل المرحلة الثانية فى ادب نجيب محفوظ :

القاهرة الجديدة عام ١٩٤٥

وخان الخليل عام ١٩٤٦

وزقاق الملق عام ١٩٤٧

والسراب عام ١٩٤٨

وإفريقية ونهاية عام ١٩٤٩

وتحتها ثلاثيته المشهورة التى نشرها من ١٩٥٦ الى ١٩٥٨ وأن كان قد كتبها قريبا يروى قبل ثورة يوليو ١٩٥٢ .

وكان إنتاجه فى تلك الفترة غزيرا وعلى درجة من الامتياز والاقانم. لفتت اليه الأنظار بالرغم من أنه لم يكن من المشتغلين بالصحافة ولا بالمرح ولا بالسياسة كغيره من أدباء تلك الفترة ، والواقع أن زقاق الملق كانت

نقطة البداية في شهرة نجيب محفوظ في مصر على الأقل ، وقد لفتت اليه أنظار القراء على نطاق واسع فأخذوا يبحثون عن مؤلفاته السابقة ، وأمكنه - اعتمادا على ما حقق من نجاح - أن ينشر السراب ١٩٤٨ ، وكان قد كتبها قبل زقاق المدق وتردد في نشرها ، ومضت شهرة نجيب محفوظ في صعود من تاريخ زقاق المدق حتى يومنا هذا ، وقد أرسى في تلك الفترة دعائم الرواية العربية على أسس راسخة من الواقعية والالتقان الفني .

أنزل بصره عن السسماء وعن آمال الأمة ككل وعن الحروب والمغامرات ، وركز نظره على تلك الرقعة من الواقع التي يعرفها حق المعرفة ، والتي تقع تحت سمع القارئ ونظره مباشرة ، وكما فعل كتاب الرواية الواقعيون في الأدب الغربية اتخذ من حياة الطبقة الوسطى مادة لأدبه في تلك الفترة ، وقد وجد في دراسته الفلسفية وفي اهتماماته الاجتماعية - بلغة الأربعينات - أي الاشتراكية بلغة اليوم - وفي حاسته الفنية دعامة أساسية تقوم عليها رؤياه اختار شخصياته في غالب الأحيان من بين أفراد البورجوازية الصغيرة وصورهم في صراهم ضد الفقر ، وفي محاولاتهم المستميتة للتمسك بمكانهم على السلم الاجتماعي ان لم يتمكنوا من الارتقاء درجة أو درجات .

ان الفقر هو الحقيقة الأولى في روايات نجيب محفوظ في تلك الفترة ، والعامل الاقتصادي هو المحرك الأول للشخصيات وهو أساس العلاقات الاجتماعية بل والشخصية بين الأفراد ، على أن المسألة ليست بهذه البساطة فصدق الرؤيا عند الكاتب لا يقلل العوامل الأخرى التي تؤثر في تكوين الأفراد وفي توحده حياتهم الى جانب « المحرك الأول » .

بدأ تلك المرحلة برواية القاهرة الجديدة ١٩٤٥ أو لضيحة في القاهرة كما سميت في إحدى طبعاتها ، أو القاهرة ٣٠ كما يعرفها جمهور السينما اليوم ، وهي رواية جديرة بالدراسة على ضوء اقتراح نجيب محفوظ فيما بعد ، لأنها تحمل في ثناياها بذورا لكثير من مادة كتبه التالية ، ويتضح فيها صدق نظراته التاريخية وحسن فهمه للتيارات التي تتوزع شباب المثقفين في الجامعة ، وهو ما ظهر لنا بوضوح وعلى نطاق واسع في الثلاثية .

اختار شخصيات الرواية من بين طلبة السنة النهائية في كلية الآداب في الثلاثينات المبكرة فقلعنا الى أربعة من الشطب ، بينهم وبين التخرج أشهر قلائل ، والأربعة يمثلون الاتجاهات الفكرية التي تسود الجامعة في ذلك الوقت وستؤثر في تاريخ البلاد فيما بعد .

١ - مأمون رضوان طالب متفوق وممتاز ، شديد التدين ، لا يفكر في القضية الوطنية ولكن في القضية الإسلامية ، ويجد في الإسلام حلاً لجميع المشاكل التي تعاني منها البلاد سياسية وفكرية واجتماعية ، وهو ليس بالضبط من الاخوان المسلمين ولكنه بذرة صالحة لأن يكون من مؤسسي تلك الجماعة في المستقبل .

٢ - علي طه مثقف ميسور الحال ، واسع الأفق اعتنق الاشتراكية ، ودفعته ظروفه في النهاية الى أن يكرس كل جهده في سبيل الاشتراكية فلسفة وسياسة ! ويعود الصديقان النقيضان الى الظهور مرة أخرى في البكرية في شخص الشقيقين أحمد ومحمد شوكت .

٣ - أحمد بدير صحفي يجمع بين الدراسة والعمل في الصحافة ، يعرف أخبار المجتمع وخباياه ولا يظهر ميولا سياسية واضحة ولعله كفر بالأحزاب والسياسة لاطلاعه على دخائل المجتمع الحاكم .

أما الرابع فهو البطل محبوب عبد الدائم وهو يمثل الفردية في أقصى امتداد لخطوطها المنطقية .

انه بتعبير الكاتب « فتي فقير بلا خلق » وقد اتخذ من قراءاته ومن تدريبه على المحاجة المنطقية وسيلة الى أن يطرح عنه جميع القيم : دينية وأخلاقية واجتماعية ، ويتركز إيمانه واهتمامه بالفرد بذاته ، « بنفسه التي يحبها أكثر من الدنيا جميعا - أو التي يحبها وحدها دون الدنيا جميعا »

أن محبوب عبد الدائم البطل الاول لنجيب محفوظ ، مثال طيب للابطال أو البطل الساقط الذي حفلت به الرواية في القرن العشرين في مختلف اللغات ، وهو أول دراسة مستفيضة لحياة الطالب الفقير المحروم الباحث عن الوظيفة وعن اللقمة وعن اللذة في خضم العاصمة التي تموج بالاعتناء الطامعين ، وبالأضواء والأزواق والملذات ، وهو موضوع ملك خياله كثيرين من كتاب الرواية والقصة من بعده ، وما زال حتى اليوم الموضوع المحبب الى الناشئين من كتاب القصة ، الا أن نجيب محفوظ قد أضفى على بطله من الإبغاد الفلسفية مالا تجده عند من قلده من كتاب آخرين .

« .. حياته مقفرة موحشة ، فقلبه في ظلام وعقله في ثورة ذالمة . كان صاحب فلسفة استمارها من عقول مختلفة كما شاء هواه . وفلسفته الحرية كما يفهمها هو . وظف أضلق شعار لها : هي التحرر من كل شيء ، من القيم والمثل والمقائد والمبادئ ، من التراث الاجتماعي عامة !

ونحو: القائل لنفسه ساخرا « ان أسرته لن تورثنى شيئا أسعد به فلا يجوز ان أوثع عنها ما أشقى به ! » .

كان يفسر الفلسفات بمنطق ساخر يتسق مع هواه . فهو يوجب بقول ديكارت « أنا أفكر فأنا موجود » ويتفق معه على أن النفس أساس الوجود ! ثم يقول بعد ذلك ان نفسه أهم مافى الوجود ! وسعادتها هي كل مايعنيه ويوجب كذلك بما يقوله الاجتماعيون من أن المجتمع خالق القيم الأخلاقية والدينية جميعا ولذلك يرى من الجهالة والحق أن يقف مبدا أو قيمة حجر عثرة في سبيل نفسه وسعادتها « (١) » .

ان محبوب عبد الدائم نذل وضيع ولكنه قادر على فلسفة موقفه : كان غدا ساقطا مضطحلا فصار في غمضة عين فيلسوفا ! وهو وغد أولا نتيجة لفرقه وسوء تربيته ، ثم فيلسوف فوضوى فردى فيما بعد ، نتيجة لاطلاعه على التيارات الفكرية الجديدة .

ويبدأ الحدث في الرواية بكارثة تحل بمحجوب هي مرض أبيه وعائلته ، فيجد الشاب نفسه مضطرا أن يعيش الشهور الثلاثة السابقة على الامتحان بجينة واحد في الشهر ، وعليه بعد الامتحان أن يجد عملا ليحول نفسه ووالديه ، وتشكل المحنة امتحانا عسيرا للفلسفة محجوب ، فهو يخفى مشكلته عن اصدقائه ولو أشركهم في همه لسانعده ولاضطر أن يعترف بالصداقة وبالحاجة الاجتماعية للفرد . ولكنه يؤثر الكتمان وأن ظن أن السبب هو الكبرياء ، وما هو الكبرياء فهو يريق ماء وجهه في استجداء جار قديم هو اليوم موظف قدير ، ومدير مكتب يعرف مفاتيح الوصول في مجتمع القاهرة في الثلاثينات .

ويكتشف الشاب في محنته أن الأغنياء يعتقدون فلسفته وينفقونها بدون ضجة أو كلام ، أما هو فالفقر والجوع يلغمانه دفعا الى أن يبيع نفسه بأى ثمن وهو يبنى النفس باليوم الذى يفرط فيه في كرامته وعرضه وكأنه ينفض ترابا عن حذائه ! » .

انه يجد أبواب الوظيفة موصدة في وجهه ويسمح كلمات موظف المستخمين صريحة ماضية كالسيف :

---

(١) نجيب محفوظ : فسيحة في القسامة ، الكتاب العنبي ، نوفمبر ١٩٥٢ .

قريب أحد ومن بينهم الأمر ؟ أنتستطيع أنه تطلب يد كريمة لهذا الرجل - اسمع يا بني ، تناس مؤهلاتك ، ولا تضيع تمن طلبك الاستغناء . المسألة لاتعدو كلمة واحدة ولا كلمة غيرها : هل لديك شفيخ ؟ أنت الفتوة ؟ أن اجبت بنتم فبنارك مقدسا ، وإن اجبت بكل فتول وجهك ونهضة أخرى ص ٦٧

ويجن جنون الفتى ويبدو له أن قد جرم عليه بالموت جوعا فهتفت متحديا :

« أموت جوعا ! فلا شوق للقطر ! كيف يموت جوعا كافر بالضيق والعفة والدين والفضيلة والوطنية جميعا ؟ وهل جاع في هذه الدنيا أحد ممن يتصفون بالزكوة ؟ .. بل هل كانت الشكوى إلا من أنهم يستأثرون بكل طيب في هذه الحياة ؟ ماذا عليه لو نشر في الاعلانات المبوبة بالأهرام يقول « شاب في الرابعة والعشرين .. ليسانسيه ، طوع أمر كل كرامته وعفته وضميره نظير اشتباخ طوبوحه ، ألا يقتتل عليه العطاء ؟ ولكن من له ينشر هذا الاعلان ؟ من يسي أن يأخذ بيده ؟ » (\*)

لما لم يشرع في ما يجد من يأخذ بيده ويمنحه الوظيفة والممكن المتأخر والكسوف ويندك حالة بغيه يأتى جوعا في مقابل لمن يأخذ شفا هو لا يطلب يد كريمة أحد رجال الفتوة ، بل يتزوج عشيقه زجل من كبار رجال الفتوة .. ويفزع محبوبه باقى الأمر لفداحة الثمن .. ولكنه ينحصر بفلسفته المزيعة ويذكر الجوع وطمانه الذى لايزيد من رغيته وفؤله أن وجدنا ، فيقبل الوظيفة بتلحقاتها :

« قرنان في الرأس لا يؤذيان ، أما الجوع .. ساكون أى شيء .. ولكن لن اكون أحق أبدا .. » ص ٩١

وهذا ينتهى خطا مخجوب بخط احسان شعاعته وهي المقابل الانثوى لشخصيته : ان سقوط مخجوب مفهوم ومفسر ، ولكنه ليس حتميا ، فقد دفعه الفقر وساعدته فلسفته القوضوية الساخرة ولكنه مستعمل عن اختيار طريقه على أى حال « وقد أوضح الكاتب ذلك عامدا لانه غنما قصد كلاً من مأمون وعلى طه إقرضاه ما طلب فورا وبدون سؤال »

وكذلك حال احسان ، دفعها الفقر وضوء التربية ، ولكن سقوطها لم يكن حتميا ، كان على طه يحبها ويحلم بالزواج منها وبناء مستقبل سعيد يقوم على كفاح كل منهما ، وكانت تحبه ولكنها الطمع فى مال

(\*) ص ٨١ لأن أرقام الصفحات هنا صحيحة لفظ في الكتابات المبكرة للرواية (١٠)

قاسم بك . والانسحاق وراء الفواية متمثلة في وسامته ونبل مظهره  
وحنكته في فنون الغرام .

ان محبوب يجه نفسه فجأة وبدون مقدمات زوجا لاحسان شحاته  
الفتاة الحسناء التي عشقها على البعد ، وحسنه صديقه على طه على فوزه  
بها ويوجد الزوجان نفسيهما ضنوين : كلاهما ضحية مختارة للبك الثرى  
الوجيه صاحب المقام العالى والجاه العريض .

ويرتفع نجم محبوب ، يشبع بعد جوع ، ويرتدى فاخر الثياب  
ويرتاد وزوجته الحسناء اماكن النهو ويزوران « أبناء القوات » ويرقى  
الى الدرجة الخامسة في ظرف شهرين ويصبح البك راعيه وراعيها وزيرا  
فيرقى محبوب مديرا لمكتبه ! ولكنه سرعان ما يهوى من حائق ، وسقوط  
حتى هذه المرة ، واسبابه كامة في شخصيته وفي ظروفه : ان جسارته  
تبلغ الى حد الاستهانة . وهو عجول وقد سبق ان فوت ذلك عليه الفرصة  
في الاستفادة من صداقة حملى يس بك لأسرته ، وهو في هذه المرة  
يتجمل التفوق على سالم الأخشى مدير مكتب قاسم بك الذى عرفه به  
أصلا ، وهو اذ يتجمل احتلال مركز سالم عند البك يفلل ما يمكن ان  
يدبره له سالم من فضيحة وهو المطلع على أسرار قاسم بك وموعده زيارته  
لاحسان ، فينتقم منهم سالم انتقاما مروعا ، وتكون الفضيحة التى تطيح  
بقاسم بك وبمحبوب واحسان معا . الا ان قاسم بك يملك الجاه والمال  
والسند وسبق في كلوب محمد على سنة او سنتين ثم يعود الى ما كان  
عليه ، اما محبوب فسقطته لاقيام بعدها ، تلغى مذكرة ترقيته ويقذف به  
الى اقاصى الصعيد ، ويلعن أبوه ويلعن الجميع . . وتخوض الصحف في  
سيرته ، وتنتهى الرواية كما بدأت باجتماع الأصدقاء ولكن محبوبا ليس  
فيهم هذه المرة ، بل هو موضوع حديثهم ، وكل منهم يفسر سلوكه من  
وجهة نظره ، فأمرن رضوان يرى ان « مأساة اليوم هي مأساة الزيف » .  
وعلى طه يدين المجتمع الذى يفرى بالجريمة . . .

واحمد بدبر ينظر الى الامر نظرة الصحفي الذى يتنبأ بالاخبار .

وهكذا ينتهى محبوب صاحب صيحة « طظ » المؤمن بان -  
كل ما يعوق صعادة الفرد شر - ويبقى الصراع الفكرى بين الأصدقاء  
الأعداء كما هو وكانهم يتساءلون معا « ماذا نخشى لنا ايها القدر ؟ » .

وقد فصل الكاتب حياة بطله في تلك الفترة بكل دقة ، وأورد في  
رواياته وغدواته الخفية ملموسة محسوسة تكاد تراهها رؤيا العين ،

ولم يفغل جاننا من سلوكه خفى ولو كان ثاقفا : فصل لنا حياته فى الكلية وفى بيت الطلبة ، ثم حياته فى حجرته فوق السطح ثم الشقة الفاخرة التى سكنها بعد زواجه ١٠ . ولم يترك قطعة من أثنائها لخيال القارىء . وقد كانت هذه التفاصيل هى وسيلته الى اقناعنا بنظيفة الشخصية : ان محبوب عبد الدائم ينضى فى خياله حيا لا هو متولوحاته الداخلية الطويلة عن فلسفته فى الحياة ولكن فى وقفته أمام بائع الفول ، وفى حسابه للجنيه الذى يمشى به ، أربعون قرشا ايجار الحجرة وقرشان فى اليوم للطعام والصابون والجاز اللازم للمصباح الخ .

ولعل بعض هذه التفاصيل تصدم قارىء الرواية اليوم بعد أن تضررت معالم القاهرة قايين اليوم شارع رشاد باشا ؟ وأين ترام الجيزة ، وأين السكون والبهاء الذى يخيم على قصور الدقي ؟ وأنى لقارىء شاب أن يتخيل حجرة بأربعين قرشا ، وإفطارا بنصف قرش وشايًا جامعيًا يتضور جوعًا !

ان القارىء الشاب محتاج الى النظرة التاريخية ليدرك قيمة كل هذه التفاصيل ويضعها فى موضعها ، وهنا تكمن الخطوة فى إيراد التفاصيل المسببة فى العمل الروائى

وبالرغم من أن الكاتب كان وقتها على أول طريق الواقعية الشاق الا انه قد حصر تلك التفاصيل فى إطار محدود قاصر على شخصية محبوب وما يتعلق بها وحدها ، وحدد رقعة الحدث وزمانه تحديدا صارما فالرواية تبدأ بالكارثة التى تغير حياة محبوب وتنتهى بسقوطه والحديث لا يتشعب فيما بعد ذلك ، ولا يعود الى ما قبل هذه الفترة الا بما يكفى لفهم الشخصية ، وهذا التجديد الكلاسيكى الصارم الذى التزم به نجيب محفوظ فى هذه الرواية وما يتبعها هو فى الواقع ما يميزه على غيره من كتّاب الواقعية فى تلك الفترة : ان احتفاءه بقيمة الشكل الفنى مع اهتمامه بالتفاصيل هو أساس مكانته الفريدة ككاتب روائى واقعى .

### بداية ونهاية عام ١٩٤٩

عاد نجيب محفوظ الى معالجة نفس الموضوع على مستوى أنضج وأرقى فنيا فى رواية من خير ما أنتج قلمه فى تلك الفترة وهى بداية ونهاية ، وفيها يصور أثر كارثة شبيهة بما حل بمحبوب عبد الدائم ، ولكنه يتتبع أثرها لا فى فرد واحد بل فى أسرة كاملة مكونة من الأم والأبناء الثلاثة وأختهم الماطل من الجمال : يعزى الوالد فجأة ذات



صباح وهو موظف « مستور » لكن مرتبه كان يكفي بالكاد حاجات أسرته فلم يدخر شيئا للزمن فلا تكاد الأسرة تغيق من فجيعتها في موت الأب حتى تواجه بشسبح الجوع ، فاجراءات صرف المماش طويلة والايام تمر وأسرة مكونة من خمسة أفراد في حاجة إلى طعام ونفقات كثيرة ، تنتقل الأسرة الى شقة في البدروم وتبيع الأم أثاث البيت قطعة قطعة وتأخذ أبناءها بالشدة لبتماسكوا ويتحملوا المحنة حتى « يتوظف » أحدهم فيعيد بناء البيت الذي تهدم على رموسهم بوفاة الأب ، وليس في الرواية بطل بالمعنى المفهوم ، حقا أن الشقيقين حسين وحسني يحتلان مكان الصدارة ولكن هذا لاينى أن أيا منهما يقوم بدور البطولة ..

والحدث هنا يؤثر في الشخصيات جميعا لا في فرد واحد ، ففي القاهرة الجديدة لا يؤثر الحدث في الشخصيات الثانوية ، فهم يقفون في الرواية موقفا ثابتا ، مجرد أقران للبطل يمكننا أن نقارن بينه وبينهم أما في بداية ونهاية فان الحدث يشمل الجميع ، ونحن اذا تقارن بين شخصيات الأشقاء الثلاثة نفعل ذلك في حدود تأثيرهم بالحدث .

وفي شخصية نفيسة يصور الكاتب أثر الفقر في حياة الأنثى بدون أن يضطر الى الاعتماد على الصدقة في الجمع بين خط الذكور وخط الاناث في استجابتهم للفقر ، كما جمع بين محبوب واحسان شحاته ، واستخدام المصادفات مكروه في الرواية الواقعية بالرغم من وجود عنصر المصادفة كحقيقة واقعية في حياتنا العادية .

ان بداية ونهاية تبدأ بالموت في رهيته وقسوته وغموضه الذي أعجز الأحياء ، وتنتهى بالموت كذلك ، وظل المأساة يخيم على الرواية بأكملها ، وشخصيات الأسرة يتحركون في أحداثها وقد كتب عليهم الشقاء والهلاك يقدمهم لنا الكاتب منذ البداية من خلال الكارثة :

« ... هزلت الخالة الى الداخل وهي تصرخ ويا خراب بيتك يا اختي ، فدوت الضاربة في آذانهم دويا مقجعا وعاود الشباiban النكاح .. التقت أفكارهما وهما لا يدريان في مصير أبيهما بعد الموت . وكان حسين زاسخ العقيدة عن وراثة وبعض العلم فلم يداخله شك في النهاية .. وأما حسنين فكان في حيرة من كرب الموت لا يدع للعقل راحة للتأمل والتفكير . وكان يسلم بالإيمان تسليما وراثيا لا شأن فيه للفكر .. ولم تتسلط العقيدة على فكره ، ولم تشغل بانه كثيرا ، ولكنه لم يجد نفسه خارجا على حقا قط . وقد دفعه الموت الى التفكير ولكنه لم يطل به ، وسرعان ما عاوده التسليم تؤيده هذه المرة عاطفة حادة : هل الموت هو

النهاية ؟ الا يبقى من أبى الا التراب ولا شيء وراء هذا ؟ ماذا الله . لن يكون هذا . ان كلام الله لا يكذب ، ولبت حسن وحده لا يشغله شيء من هذه الأفكار ، ولم يستطع الموت نفسه أن يدعوها الى رأسه . كأنه كان وثنيا بالفطرة . . . والحقيقة أنه لم يتأثر بأى نوع من التربية أو التهذيب . كان ابن الشارع كما كان يدعو أبوه فى ساعات الغضب . وقد طبع على العبت فلم يمد قلبه تربة ضالحة لبذور العقيدة وحتى الأثر الخفيف الذى علق بقلبه من وحى أمه ضاع فى خضم الحياة التى اكتوى بنارها لذلك تاه به الفكر فى وديان بعيدة عن الأبدية تتركز حول هذه الحياة وحظه وحظ أسرته منها » (٢) .

ولا يعنى هذا أن حسنا الأخ الأكبر الخائب يخلو من حزن على وفاة أبيه فهو « أعظم ادراكا لحقيقة الكارثة التى وقعت من هذين الطفلين الكبيرين فكيف تنقصه دواعى الحزن والأسف ؟ » .

أما الأم فاتها :

« تدرك من هول الكارثة مالا يدركه أحد . انتهى زوجها ، وانها لتتلفت يمينه ويسرة فلا تجد أحدا تعرفه الا هذه الأخت التى لا يفقه بها رجاء . . . لا قريب ولا نسيب . . . ورنا بصرها الى حجرة الأبناء فى سهوم . اثنان فى المدرسة صبيحان من المصاريف حقاً ، ولكن هيهات أن يضى هذا عنهما شيئاً . أما الثالث ففى حكم الصعاليك ! وتنهت من الأعماق ثم حولت عينيهما الى نفيسة فتقطع قلبها الما . فتاة فى الثانية والعشرين من عمرها بلا مال ولا جمال ولا أب . وهذه هى الأسرة التى باتت مسئولة عنها بلا معين . بيد أنها لم تكن من النساء اللاتى يفضضن همومهن بالدموع . . . أجل كانت أرملة قوية ، ولكنها لم تملك فى تلك اللحظة من الليل الا اجترار الحزن والقلق .

ويضى الكاتب فى نسج الحوادث الصغيرة والتفاصيل الدقيقة بصورة من خلالها استجابة كل فرد من أفراد الأسرة لهذه المحنة كل حسب شخصيته ، فالفعل نابع من الشخصية فى حالتهم جميعاً : الأم تقف كالطود الراسخ لا تلين ولا تقهر ، تأخذهم بالشدة وتجبرهم على العمل فى سبيل هدف واحد أن ينتج حسين وحسين فى دراستهما ويحبا الوظيفة التى تعيد الأسرة الى سابق مستواها الاجتماعى ، وحسين يرضى بما تفرضه أمه من تقشف ويقوم بواجبه المرسوم له بمشقة ولكن بلا تقهر ،

(٢) نجيب محفوظ : بداية ونهاية ، مكتبة مصر للطباعة الرابعة ، ١٩٦١ ، طرد ١١ .

فيذاكر وينجح ويحصل على البكالوريا ويبحث عن وظيفة متنازلا عن حقه في الدراسة العالية من أجل أسرته ومن أجل شقيقه الأصغر ، وليست التضحية ببيئة على نفسه ولكنه « اعتل الشقيقين » وقد راض نفسه دوما على قبول الأمر الواقع .

أما حسنين فهو أصغر أفراد الأسرة .. وأكثرهم وسامة وقوة ، وفيه صفات آخر المنقود من أثره وثورة على القيود ، وهو طموح أناني يثور منذ البداية على الفقر ويحزنه منظر القبر المهدم الواسع يقدر ما يحزنه فقد أبيه ، يثور على ما تفرضه الأم من تقشف هي مضطرة إليه ، وهو دائما سائح يريد الثروة والجاه يصرف النظر عن قدرة أسرته على تحقيق شيء من ذلك إنه أقرب شخصيات بداية ونهاية الى شخصية محبوب عبد الدايم ، ولكن أنانيته ليست نتاجا لفلسفته بالذات ، ولكنها طبيعة غرست فيه بحكم مكانه في الأسرة وقوته الجسمية التي تفوق أخاه الأكبر منه .

إن كلا منهما يعشق ابنة جارهم فريد الهندى إلا أن حسين يلتزم بنا تفرضه التقاليد وآداب الجيرة ، وما يفرضه فقر أسرته من استبعاد أى تفكير في الحب أو الزواج ، أما حسنين فلا يقف في سبيل رغبته في الفتاة أى عائق ، وهو يحدث أباه في الأمر ويقبله الرجل مرحبا ، وبذلك يضح أسرته أمام الأمر الواقع ، ولكنه يلفظها بعد أن يصبح ضابطا ، بل يتخلى عنها فعلا منذ يسمع زملاءه في الكلية الحربية يتنكرون بأن شكلها بلدى .

وهو يقبل تضحية حسين من أجله على أنها الشيء الطبيعي وإذا فكر في مستقبله اختار الكلية الحربية بالرغم من ارتفاع مصروفاتها وصعوبة دخولها لغير أبناء الوجهاء يأخذ مصروفه من نفيسة ويستنكف من كونها خياطة ! يحصل على مصروفات الكلية من شقيقه حسن وهو يعلم جيدا أن مصدرها حشونه ، حتى إذا تخرج من الكلية الحربية أصبح حسن واختلاطه بالجرمين شغله الشاغل ، فهو يطالب السلامة لأخيه ولكن لنفسه هو وقد أصبح ضابطا يتظاهر بأنه من أسرة كبيرة !

إن العمل بعد الظهر مثالا لزيادة دخل الأسرة لم يخطر على بال الشقيقين ولا على بال أمهما ، فهم موظفون يستنكفون من العمل اليكوى ، ولنفكر هنا جزع محبوب عبد الدايم عندما رأى الصمائل يغطون على المصيف عنه بائع القول الذى يشتري منه طعامه ، فإبناء البورجوازية الصغيرة لا يسلون الا ذوى ياقات بيضاء ومن منهم لا يملك السلاح الذى

يؤمله لوظيفة أي الشهادة والشفيع يسقط في حاوية الاجرام والدعارة .  
وهذا بالضبط ما حدث لحسن ونقيسة .

حسن هو الأخ الأكبر وكان الواجب أن يقوم مقام الأب في هذه الأسرة ولكنه شاب فاسد ، أفسده تدليل أبيه له في طفولته فخاف في دراسته ، ونشأ بلا شهادة ولا صناعة وكان دائم العراك مع أبيه ولكنه كان يخذل في بيته الماوى وللقمة على أي حال ، واليوم وقد أضحت أسرته في حاجة الى معونة نجده عاجزا عن حمل المسئولية ، بالرغم من حبه الشديد لأسرته :

« لماذا لا يبحث جادا عن عمل ؟ جرب حظه مرتين فانهى في كل مرة بمعركة كانت تؤدي به الى السجن : كلا ليست هذه الأعمال النافهة يستغاة . ولا يزال يؤثر عليها حياة التسكع والمقامرة الحقيرة . . حياة شاقة مخوفة بالمخاطر في سبيل قروش ، كيف يستقيم الى هذه الحياة ! لم يكن سعيدا ولا راضيا ، وكأنه ينتظر معجزة تنتشله من وحدته الى حلم من الأحلام . . كانت حياته عادة ضارية للمخدر المهلك . . فلم يحتمل أن يبدأ من جديد صانعا بسيطا أو عاملا مطعما ولم يكن يفيق عنه مدى حاجة أمه الى جده ، ولا تزال تلطن في أذنيه شكائتها المكروبة تطارده كلما أفاق الى نفسه . انه يحب أمه ويحب أسرته ، ولكنه ينتظر ، و ينتظر دون أن يحرك ساكنا . . لا أزال في البداية . عمل حيواني طويل بقروش ، حقاقة خير منها . . » ص ١١٨

وينخرط حسن في سلك البلطجية واللصوص والمهربين ويعاشر امرأة من بائعات الهوى تخلص له وتشاركه معاشها ، وليست حياته هذه بالحياة السهلة فهو في خطر دائم وأحيانا يسيل المال بين أصابعه وفي أحيان أخرى لا يجد القروش ، ولكنه لا ينسى أسرته ، يدخل عليهم من حين لآخر بفخنة لحم وبرطمان سمن فيكون حضوره عيدا ، ولا يسأله أحد عما يفعل الا أمه ، فهي تدرك حقيقة الأمر ولكن ما بيدها حيلة .

ومن المصادفة المرة في الرواية أن الأخوين « الشرفين » حسنين وحسين يتوقف مستقبليهما - المحترم - على مساعدة أخيهما الفاسد ، وعلى المال الحرام الذي يساعدهما به ، فعندما يحصل حسن على البكالوريا ويتوسط له صديق والده الثرى حتى يمن في وظيفة كاتب مدرسة في طنطا ، يكاد تعيينه في الوظيفة يصبح سخرية مرة لأن قيامه بها بعيد عن تناول يده . وعندئذ يلجأ الى أخيه حسن فقط لقبائه في القسباد للمرة الأولى . ويدرك حقيقة عمل أخيه وعمل المرأة التي تشاركه

المسكن ، ولا يجد لدى أخيه مالا ، ولكنه انه عطوف يدفع اليه بأساور  
امراته ويرتاع حسني لهذا :

« أساور امرأة ! وأى امرأة ! محال لا شيء يصدق .. كيف يمكن  
أن احترام نفسي بعد ذلك ؟ أرفض ؟ والعمل ؟ محال أن أصبح الوظيفة ،  
وما عسى أن أصنع لو أفلست الفرصة ؟ كلا لا يمكن أن أرفض .. لا يمكن  
أن أقبل كالدجاج نلتقط رزقنا بين القاذورات .. حجرة الدجاج على  
السطح ملتقى حسنين وبهية . شيء تشمتن منه النفس ! فلا رفض . ولكن  
لا حياة إلا بالأذعان . لن يدري أحيد . ولكنني سذكره ما حييت ،  
وسأجبل منه ما حييت .. أرفض أو لاتزعج بعد الآن أنك رجل شريف .  
اني جائع . شريف وجائع . وكن أرفض ، تبأ لهذه الحياة ..  
ص ١٩١ - ١٩٢

وعندما يرفع عينيه في ذهول لينظر الى أخيه يخفضهما في خجل  
ويقول: والاسأف، مازالت في يده :

« انى أشكر لك كريمك ، وأقبله على العين والراس ..

ويتكرر نفس المنظر عندما يقبل حسنين في الكلية الحربية يلجا  
الى أخيه ليندبر له أمر المصروفات ويعطيه حسن عشرة جنيهات ويعده ببقية  
البلغ عندما يعود من السويس ! ويترنح حسنين ، وهو يذكر بيت أخيه  
ومنظر المرأة ومنظر رفاقه وأدرك معنى ذلك كله :

« .. وكلما جد في السير امتلا شعوره بفداحة الخطب .. وذكر  
حاجته اليه التي جعلته يستوهبه نقودا لا يدري من أين آتت ، فاشتمد  
اشمئزازه وحنقه . ولعن هذه الحاجة من أعماق قلبه في ياس وقهر ..  
تري من أي سبيل تأتيه النقود في السويس .. هل يستطيع أن يفضب  
لكرامته حقا ؟ هل يستطيع أن يرد هذه الجنيهات الى أخيه ويصيح في  
وجهه انى لا أرضى عن حياتك القدرة ؟ وتنت عنه ضحكة مبحوحة مرة .  
انه يعلم انه يهذي هذيانا سخيفا . سيعود اليه راضيا ، ويأخذ النقود  
- اذا قفصل بها - شاكرا ممتنسا . ولو علم انه ذاهب الى السويس  
ليسرقها ما وضعه الا أن يدعو له بالتوفيق . وقال وكأنه يحاور ضميره  
المتوجع : « مهنا يمكن من أمره فهو بالنسبة لنا اخ فاضل كريم ! »

ص ٢٤٢ - ٢٤٣

ومن لدوع مشاهد الرواية الفصل الواحد والسبعون ~~المتفرج~~  
يحدث ضابطا : « ثم يستشعر القلق من ماضى أسرته ومن سيرة أخيه ،

فيقصد بيته ، يحاوره ويداوره على أمل أن يقنعه بتغيير نوع حياته ،  
ويواجه حسن بصراحة قاسية :

- كنت قبل عام في حاجة جنونية الى النقود فلم تهتم بالنصح  
والارشاد ، أما الآن وقد أصبحت ضابطاً فلا يهمك الا الدفاع عن هذه  
النجمة اللامعة ..

- سأكون معك صريحاً الى ابدى نحد ، واذا كنت تسائل نفسك حقاً  
عن عمل فاني أقول لك اني فتوة قهوة بدرب طياب ( ثم مشيراً الى الصورة  
فوق رأسه ) وعشيق هذه المرأة ، وياغى مخدرات ..

وعندما يلج عليه حسنين أن يعود الى « الحياة الشريفة » يرد عليه  
بلهجة من نغمة صبره :

- حياة شريفة ، حياة شريفة ! لا تعد هذه العبارة على مسمعى فقد  
استمعتني . ميكانيكى بقروش معدودات في اليوم ، أهذه هي الحياة  
الشريفة ؟! السجن أحب الى منها اولو أنني استمسكت بها طوال حياتي  
لما جلست كتفك بهذه النجمة . أتحسب حياتي وحدها غير الشريفة ؟ يالك من  
ضابط واهم ! .. حياتك أنت أيضاً غير شريفة ، فهذه من تلك .. أنت  
مدين ببذلتك لهذه المومس والمخدرات ، ومن العدل اذا كنت ترغب حقاً  
في أن أطلع عن حياتي الملوثة أن تهجر أنت أيضاً حياتك الملوثة ، فأخلع  
هذه البذلة ولنبدأ حياة شريفة مما ! »

واذ يمجز حسنين عن الاجابة :

- أرايت أنك تؤثر النجمة على الحياة الشريفة ؟! لست ألومك  
فأنا مثلك أوتر رزقي على الحياة الشريفة ( ثم ضاحكاً ) نحن شقيقان  
يجري في عروقنا دم واحد ! » ( ص ٢٩١ - ٢٩٥ ) .

نفسية :

واذا كان حسن يؤثر السجن وحياة الفتوات والمهربين على العمل  
كميكانيكى فان وطأة العمل اليدوى على شقيقته أنكى وأشق ، ان الفتاة  
اليتيمة لا تملك مالا ولا جمالا ، ولكنها تتقن الخياطة ، وقد رأت أمها  
أن تطلب لابنتها اجرا على ما تخطيه من ثياب الجيران ، وتصبح الفتاة  
بذلك « خياطة » أى فتاة عاملة في منتصف الثلاثينات ، وهي تقبل هذا  
مرغمة ويقبله شقيقها على حفض ، ولكن الجميع يستنكرون من اشتغالها

بهذه المهنة ، ويغير بها الضباط شقيقتها حسنين عند (الزوم) ، ولعل أهم ما في الموضوع أن هذا العمل يشعر الفتاة بالضعة ! :

« ... وما تذكر أنها وجدت نفسها في مثل هذا الموقف طوال عمرها . لقد تصاعد الدم الى وجهها الشاب فكاد ينضج به ، وشعرت بأنها تهوى من عل ، وأنها أمسكت فتاة أخرى . ليس بين الكرامة والضعة الا كلمة . كانت فتاة محترمة فانقلبت خياطة . وأعجب شيء أنه لم يستجد جديد بالنسبة الى العمل نفسه ، فطالما خاطت ثياب صاحبة البيت ، وامرأة فريد أفندي وابنتها وغيرهن من الجيران . فالخياطة هوايتها . ولها فيها من البراعة ما يجعلها قبلة الجيران والصدقات ، لشد ما تغير شعورها . أحسست بالخزي والهوان والضعة ، وتضاعف حزنها على أبيها ، فبكته بكاء حارا ، وبكت نفسها فيه . مات الفقيد المحبوب فمات بموته أعز ما فيها » ص ٤٧ .

ولعل نفيسة لو كانت مدرسة مثلاً ما شعرت بكل هذا الهوان ، وما استنكف أخوها من مهنتها بهذا القدر ، ولو أن اضطراب المرأة الى العمل أيا كان لم يكن محبباً الى نفوس الكثيرين في ذلك الوقت ( ١٩٣٤ - ١٩٣٧ ) فاحسان شحاته تضرع ضيقاً في القاهرة الجديدة لأن على طه متجسس لفكرة العمل بالنسبة لها ، وأم كامل في السراپ تحتاج على زواج ابنها من مدرسة بأن « بنات الناس الطبيين لا يعملن مدرسات » إلا أن الخياطة كعمل يدوي تؤجر عليه الفتاة كان فيما يبدو هوأنا ما بعده هوان . وتساعد قرشياتها القليلة على اقامة أود الأسرة ريثما يتخرج أخوها ، وكلاهما يستعجل اليوم الذي تمضي فيه شقيقتهما من الكد في سبيلهما ، ولكن فاة الأوان ، فليس العمل هو شر ما يقع لها بل ان بلاها أشد ، فالفقر أورثها اليأس والعمل أورثها الشعور بالمهانة وأعطاهما في نفس الوقت حرية الخروج من البيت والبقاء خارجه طول اليوم ، وهي شابة في مقتبل العمر يمتلئ جسمها بالحياة وان خلا من الجبال ، فكان سقوطها تدريجياً ولكن حتمياً . ولعل سقوط نفيسة هو أبلغ إداة للفقر في أدبنا المعاصر مع أن الكاتب لم يصور الفتاة تتردى الى السقوط دأمة العيتين لتتفق على أطفال صفار أو أب مريض ، ولم يصورها ضالمة وحيدة وسط المدينة كما يرد في تهاويل الرومانسيين من كتابنا . بل جعلها فتاة ذات مهنة تتكسب منها وعضوا في أسرة كبيرة تبنت الرعب من الضيعة في نفسها في كل دقيقة ، والفتاة تتحمل مسئولية سقوطها كاملة وتعيش في أسرتها كالحكوم عليه بالاعدام الى أن يصدر شقيقتها

الحكم بانتحار عندما يكشف فضيحتها فتنتحر وكل منهما أن تجنبه  
مزدا من الألم ولو كانت نفيسة غنية لما علمت الزوج جميلة أو قبيحة ،  
شريفة أو عاهرة فالشرف كما قال محبوب عبد الدائم قيد لا يفل الا أعناق  
الفقره :

ان رؤيا نجيب محفوظ نافذة صادقة الى حد المرادة ، وهو يكشف  
قناع الزيف عن حياة طبقة الاغنياء ، المتمسكة بأهداب المظهر المستميتة  
في تعلقها بإمكانها من السلم الاجتماعي ، والفقر لا يدرك مدى فقره حقا  
الا اذا اطلع على طرف من حياة الاغنياء ، ومهما أورد الكاتب من تفاصيل  
مسيهة ومحسوسة فلا يمكنه أن يصور الفقر تصويرا فعلا حقا اذا لم  
يقنسه جنبا الى جنب مع الفنى .

وفي القاهرة الجديدة نرى محبوب عبد الدائم زائغ البصر وشطط  
الحفل الارستقراطي الذى تقيمه سيدة من سيدات المجتمع لغرض خيى  
فى الظاهرة ، وان كان فعل الخير أخسر ما تهتم به هى وضيقها ،  
ولا يملك الفتى الفقير الا أن يقارن حاله بحالهم :

« وتنهى محبوب - ولو أمكنه - فى تلك اللحظة - أن يصور نظميها  
ولو بحرية ترمى به الى حبال المشقة لما تردد .. ما الذى منع من أن  
يكون أحد هؤلاء الشبان ؟ الدنيا جميعا ! القوى الكونية التى خلقت  
التاريخ ، وصنعت الطبقات ، وقسمت الخطوط ، وجعلت عبد الدائم  
أفنى آباء ، والقناطر مسقط رأسه .. »

وبين هؤلاء الاغنياء رجل يمت الى اسرته صلة قديمة وهو يقصد  
بيته طالبا المساعدة فيلقى البيت فى نفسه الشعور بالاعجاب الى جانب  
الحسد : بيت جميل فى حديقة غناء وأثاث فاخر وشارع هادئ فى  
الزمالك ، وقوم طرقاء مؤدبون لا يسيئون استقباله ولكنهم لا يحفلون به  
ولا يهتمون بأمره ، ليس من قصد ولكن عن قصور فى تخيل حقيقة حاله .

وفى بداية ونهاية تتكرر نفس الصورة تكصد الأرملة الخريفة بيت  
مقصداً بك يسرى صدق زوجها الثرى فى « حى الاغنياء » فيلقاها الرجل  
بالترحاب ويعد بمساعدتها فى سرعة انجاز اجراءات المعاش ولكنه لا يعطيها  
مثالا ، ولو طلبت مساعدة مالية لا تأخر ولكنه يكره أن يعطى على أى حال .

ويبقى بيته مقصد ابنائها كلما احتلجوا الى واسطة ، وفى بيته  
يطلع حينئذ لأول مرة على حياة الاغنياء :



« وجرى بضربها ضرباً على البسائط القزير الذى يظن أرض  
الحجرة الواسعة ، والمقاصد الكبيرة الأنيقة ، والطنايق والمسنائد ،  
والستائر التى تنهض على الجدران كالعالمقة ، والنخبة المتدلّية فى حالة  
الالة من سقف عال انتشرت بجوانبه المصابيح الكهربائية . وأشار حسنين  
الى النخبة وقال بسداجة :

— مثل نخبة سيدنا الحسين « ص ١٨٠ »

ان زيارة حسنين لفيلا أحمد بك يسرى تبعث فى نفسه ثورة عارمة ،  
وتجسم له موضوعاً محسوساً لطموحه الغامض :

« هل يمكن أن اقتنى يوماً فيلا كهذه ؟ » وتخيل الحياة فيها ما بين  
المخدع والحديقة وما يتبعها عادة من سيارة وأجرة محترمة . هذه هى  
المرّة الثانية التى يزور فيها فيلاً أحمد بك يسرى ، وفى كلتا المرتين  
انفجر فى صدره يركان من الطموح والسخط والتلف على متع الحياة  
النظيفة المحترمة . وكان أخوف ما يخافه أن يتحصّر فى حياة حياة  
حسين فيقطع عمره ما بين الدرجتين الثامنة والسادسة بلا أمل ناضر .  
فى الحياة متع عالية وهواء نقي وينبغى أن يخذ نصيبه منها كاملاً ،  
ص ٢٤٤ »

وفى القاهرة الجديدة تهجم محبوب على تحية ابنة أحمد بك حمد  
يس وفى أول مرّة اصطحبها فيها الى الهرم لتبشاهد حفريات الجامعة ، وفى  
بداية ونهاية يرى حسنين ابنة أحمد بك يسرى فىرى فيها منفذاً الى تحقيق  
طموحه ، فهى تترك فى نفسه « أثراً يشبه الأثر الذى تركته الحديقة  
والفيلا ونخبة بهو الاستقبال : « ما أجمل أن أملك هذه الفيلا وأنام فوق  
هذه الفتاة . لبست شهوة فحسب ولكنها قوة وعزة . » ص ٢٤٥ وما ان  
يتخرج فى الكلية الحربية حتى ينبذ خطيبته ابنة جارهم القديم ، ويطلب  
يد ابنة أحمد بك يسرى ، وهو فى عجلته وشدة طموحه شبيه بمحبوب  
كما أسلفنا ، ويتلقى نتيجة لذلك لكمة قاصمة يكون لها أبلغ الأثر فى  
الانتهاء به الى نهاية الفاجعة ، فأحمد بك يسرى يلغاه باسم مرحباً ،  
ولكنه لا يكلف نفسه برد مهذب ، ثم تسرى بين زملاء حسنين من الضباط  
أحاديث ساخرة عن أسرته وفقرها ، وعن شقيقته الخياطة التى يعيرونه  
بها ومصدر كل ذلك ضابط شاب قريب أحمد بك يسرى !

ان حسنين فى جزية المتلف للوصول الى الفيلا والسيارة والزواج  
من فتاة ذات مجد يكتشف أنه فى نظر هذه الطبقة « غارق فى الطغيان حتى

أذنيه ، وهو عاجز أن يدفع عن نفسه هذه التهمة لأنه تبنى أخلاقيات الأغنياء. وجهة نظرهم ، أن صديقه يعزبه بأن « الفقر ليس جريمة » ولكنه هو نفسه موثق أن الفقر أكبر الكبائر :

« أخ قاطع طريق وأخت خبيثة » عاملة ، هه ؟ ويريد أن يتزوج كريمة بك قد الدنيا ! ، ص ٣٤٥ .

وعندما تحمل الضربة الأخوية مستعانة بكتشف أن أخته ليست مجرد عاملة بل عاهرة ، عندئذ تكون نهايتها فنهيته ، ونهاية طموحه وما عقد من آمال في الصعود والفنى .

لقد اتهم نجيب محفوظ بالتشاؤم عموما وفي بداية ونهاية بالذات ، ولكنه حقا كاتب واقعي صادق ، وقد يخلو للبعض أن يسمى الصديق تشاؤما . والتشاؤم هنا نتاج نظرة تاريخية ناقية وتفكير اشتراكي قبل أن تصبح الاشتراكية حلالا يجاهر به الجميع اشتراكيين وغير اشتراكيين . كان توفيق الحكيم في العشرينات يستطيع أن يعقد آمال القراء على مستقبل الطبقة الوسطى ، فيفوز بالعتاة الشاب الثرى الذي يعد أن يكرس حياته للأعمال الحرة والتجارة ، أما في الأربعينات فأى أمل يمكن أن يقدمه الكاتب على هذه الطبقة الوسطى ؟ حقا مازال الخالون من الكتاب يصورون ابن الجنائز يتزوج الأميرة الجميلة ويرث الأرض وما عليها ، أمل-كاتب واقعي كتجيب محفوظ. فلم يكن ليصن بصيرته بصغير مستقبل مشرق لمحبوب أو حنين أو نفيسة أو احسان شحاته . ان أقصى ما يمكن أن يبلغه حدهم إذا أوتى الصبر والقناعة والجلد أن « ينحصر في حياة كجياة حسني فيقطع عمره بين الدرجتين الثامنة والسادسة بلا أمل ناظره » .

وهذه هي الحقيقة بلا زيادة أو نقصان .

## أولاد حارتنا \*

### د . نبيل راغب

عندما يتصدى الباحث لدراسة رواية « أولاد حارتنا » شكلا ومضمونا فإنه يحتار في أمرها لعدة أسباب ، السبب الأول أنها كتبت بعد « الثلاثية » ولكنها لا تحمل أى أثر للمضمون الاجتماعى الواقعى الذى حاول نجيب محفوظ تشكيكه ، أى أنها خروج عن الخط المألوف الذى بدأه منذ رواية « القاهرة الجديدة » عام ١٩٤٥ ، ولعل التشابه الوحيد أن الروايتين تنتميان الى روايات الأجيال مع فارق أساسى أن « الثلاثية » تتبع تطور الأجيال فى أسرة واحدة هى أسرة السيد أحمد عبد الجواد بينما تتخذ « أولاد حارتنا » من الانسانية كلها أسرة واحدة تتبع تطورها وتاريخها على مر العصور والأزمان . والسبب الثانى الذى يحير الباحث أن نجيب محفوظ يعتمد على الجانب الميتافيزيقى الرمزى بصفة رئيسية لدرجة أن الجانب الاجتماعى يتلاشى تماما ، وهذا يعد نتيجة لشغف نجيب محفوظ بتجريب الأشكال الفنية الجديدة وعدم الالتزام الصارم بمنهج واحد قد يصيب أعماله برتابة مملّة وتكرار قد يقضى على عنصر الجودة والأصالة الواجب توافره فى كل عمل أدبى أصيل .

أما السبب الثالث فى حيرة الباحث فإن البعد التاريخى الذى لازم معظم أعمال الواقعية النقدية قد تلاشى أيضا ، وربما كان مرجع هذا الى أن التاريخ الانسانى برمته قد تحول الى مضمون شامل لرواية « أولاد حارتنا » . ولعل الصلة الوحيدة بين « الثلاثية » و « أولاد حارتنا » أننا نحس بدورة الزمن الأبدية تقضى فى طريقها على الأجيال القديمة

(\*) قضية الشكل الفنى عند نجيب محفوظ القديمة : الهيئة العامة للكتاب ط ٣ .

وتخرج في نفس الوقت الأجيال الجديدة الى الوجود لتؤكد استمرار عملية التطور وأن الموت والحياة وجهان لعملة واحدة : هي الحياة نفسها . وبصفة عامة فإن حيرة الباحث تصدر عن عنصر المفاجأة عندما يجده نجيب محفوظ يعزف لحنا مغايرا تماما للألحان التي تعود على سماعها من قبل وخاصة في المرحلة الواقعية ، وهذا الاختلاف ليس نتيجة للمضمون فقط ولكن للشكل أيضا ، ولا غرو في هذا فإن من بدهيات النقد المعاصر استحالة الفصل بين المضمون والشكل ، ولذلك فجدلة المضمون استدعت بالتالي جدلة الشكل حتى يكون التطابق كاملا بين الاثنين .

وفي نفس الوقت فإن « أولاد حارتنا » لا تعد مرحلة روائية مبتورة كما وجدنا من قبل في رواية « السراب » التي تعد رواية سيكلوجية بالمفهوم العلمي لهذا الاصطلاح ، فلم يجرب نجيب محفوظ هذا الشكل السيكلوجي مرة أخرى وإن كان يستعين في معظم رواياته بالتحليل النفسي لشخصياته وبلورة تيار الشعور واللاشعور عندها ، أما « أولاد حارتنا » فتجدها على المرحلة الروائية التالية : فالجانب الرمزي المبتايفيقي الفني يعلو بقوة وعنف في « أولاد حارتنا » يستمر بنفس الدرجة في رواية « اللص والكلاب » و « الطريق » و « الشحاذ » وبدرجة أقل في روايتي « السمان والخريف » و « ثرثرة فوق النيل » نظرا لأن الخلفية الاجتماعية تعود للظهور والسيطرة مرة أخرى في الروايتين الأخيرتين ، وعلى هذا فإن تقسيمنا لهذه الدراسة الى مراحل أربع تبدأ بالرومانسية وتتم بالواقعية ثم النفسية وتنتهي بالدرامية لا يعنى الانفصال النهائي بين كل مرحلة وأخرى لأنها مراحل متداخلة ومتشابكة داخل نسيج روائي معقد ينبع من وجدان نفس الكاتب الذي تحكمه نظرة شمولية الى الكون والأحياء بصفة عامة ، بل أن المنهج الرمزي الذي بدأ خافتا في أواخر المرحلة الواقعية وبلغ أعلى درجاته في « أولاد حارتنا » نجده يستمر بنفس الدرجة حتى آخر روايات نجيب محفوظ : « ميرamar » و « المرايا » و « الحب تحت المطر » . وهذا يدل على أن أدوات الشكل الفني لدى أي كاتب تخضع لاحتياجات المضمون وخصائصه فهي تختفي ثم تعود الى الظهور طبقا للاحتياجات التعبيرية للمضمون ، واستغلال هذه الأدوات يختلف من روائي لأخر طبقا لاختلاف العصر والثقافة والحضارة والبيئة والمنهج والنظرة . . . الخ . ومن هنا كانت الشخصية الأسلوبية التي تميز أي كاتب عن غيره من الكتاب ، ولعله يمتاز عنهم إذا زادت قدرته في التحكم في هذه الأدوات الفنية بحيث يجعلها في خدمة المضمون ويتغاضى أية فجوة بينه وبين الشكل .

ومما يؤكد شمولية نظرة الكاتب الى الكون والأحياء أن « أولاد

حارتنا « تنتهى وأمل البشرية كله متركز فى العلم الذى منحه الله للانسان من خلال العقل المبدع ، ثم تعود هذه النعمة بمنتهى القوة فى « المرايا » رغم أن الرواية الأولى كتبت عام ١٩٥٩ بينما كتبت الثانية عام ١٩٧٢ ، فى نهاية « أولاد حارتنا » يرمز نجيب محفوظ الى العلم بالسحر والى شخصية العالم الباحث بشخصية حنش . يقول فى آخر فقرة فى الرواية :

« وحدث أن أخذ بعض الشبان من حارتنا يختفون تباعا ، وقيل فى تفسير اختفائهم أنهم اهتموا الى مكان حنش فانضموا اليه ، وانه يعلمهم السحر استعدادا ليوم الخلاص الموعود .. واستحوذ الخوف على الناظر ورجاله ، فبشوا العيون فى الأركان ، وفتشوا المساكن والدكاكين ، وفرضوا أقبيس العقوبات على آتفه الهفوات .. وانهالوا بالمصى للنظرة أو النكتة أو الضحكة . حتى باتت الحارة فى جو قائم من الخوف والحقد والارهاب . لكن الناس تحلوا البقى فى جلد .. ولاذوا بالصبر . واستمسكوا بالأمل ، وكانوا كلما أضر بهم العصف قالوا : لابد للظلم من آخر ، ولليل من نهار ، ولزرين فى حارتنا مصرع الطفيان ومشرق النور والعجائب ، ( ص ٥٥٢ ) »

وفى رواية « المرايا » يقدم نجيب محفوظ سالم جبر الكاتب الصحفي بجريدة « كوكب الشرق » الذى ركز فى أيامه الأخيرة على الايمان بالعلم ، ايمانا نسخ ايمانه القديم بالأيديولوجية مما جعله يتساءل مرارا : « متى يحكم العلم ؟ » متى يحكم العلماء ؟ ( ص ١٥٦ ) . بل أن ايمان سالم جبر بأن للتاريخ قوانينه وضوابطه التى لا يمكن أن يسيرها فرد واحد مهما بلغ شأوا بعيدا فى القوة والجبروت والطفيان ، هذا الايمان هو الذى شكل البناء الدرامى لرواية « أولاد حارتنا » . فقد أحسنا بالمغزى الكامن وراء حركة التاريخ ، وهى الحركة التى تعتمد على قوانين النسبية ، والعلة والنتيجة ، والقوة والمقاومة ، والعرض والطلب ، والكف والكيف ، وكلها - كما ترى - قوانين نهض عليها العلم الحديث ، أى أن الشكل والمضمون يهدفان الى بلورة حركة التاريخ التى لا يمكن أن تفسر بالعشوائية أو المغوية . أو اللامعنى . وإذا كان العلم بقادر على منهجة حركة الكون والأحياء فالإنسان قادر على تجسيد هذه الحركة الميتافيزيقية وتحويلها الى كيان ملموس وتجربة نفسية تهز وجدان القارئ وتجدد من نظرته الى الحياة وهذا ما حاوله نجيب محفوظ فى « أولاد حارتنا » من خلال المنهج الرمزي الذى يسيطر على كل جزئيات الشكل الفنى للرواية .

ولا شك فإنه بدون هذا المنهج الرمزي يفقد الشكل الفنى كل دلالاته الدرامية ، ويحول الى مجرد سرد مسطح لنقاط التحول التى مرت بها

الانسانية على مر تاريخها الطويل . وهذا المنهج الرمزي يربط الرواية من اولها الى آخرها بحيث يكسبها الوحدة الرمزية التي تبلور الخط التاريخي وتخرجه من نطاق التسجيل المباشر الى التجسيد الفني ذى الأبعاد المتعددة والمتنوعة ، وهو التجسيد الذى يمكن أى عمل أدبي فاضح من أن يثبت وجوده فى كل زمان ومكان ، ولذلك فالمنهج الرمزي يبدأ من عنوان الرواية ، فالأولاد هنا هم البشر سواء كانوا حكاما أو محكومين والحارة هى العالم أجمع ، فالارتبط بمكان معين جنب الرواية عنصر التعميم بالحديث فى المطلق ، حتى الراوى نفسه لا يعد نفسه خارجا على نطاق الحارة أو ناظرا اليها من عل حتى يوحى اليها بنوع من الواقعية الملموسة لأنه شاعد عيان رغم أنه يقول فى الافتتاحية :

« هذه حكاية حارتنا ، أو حكايات حارتنا وهو الأصلىق . لم أشهد من واقعها الا طوره الأخير الذى عاصرته ، ولكنى سجلتها جميعا كما يرووها الرواة وما أكثرهم . جميع أبناء حارتنا يروون هذه الحكايات . يرووها كل كما يسميها فى قهوة حية أو كما نقلت اليه خلال الأجيال ، ولا سند لى قيسا كتبت الا هذه المصادر » ( ص ٥ ) .

أى أنه لم يشهد عصر آدم وجبل ورفاعة وقاسم الذين تركوا بصماتهم بخالدة على أبناء الحارة ولكنه شهد عرفة ، والى أحد اصحاب عرفة يرجع الفضل فى تسجيل هذه الحكايات اذ قال له يوما :

« انك من القلة التى تعرف الكتابة ، فلماذا لا تكتب حكايات حارتنا؟ انها تروى بغير نظام ، وتخضع لأهواء الرواة وتحزباتهم ، ومن المفيد أن تسجل بلقانة فى وحدة متكاملة ليحسن الانتفاع بها ، وسوف أمدك بما لا تعلم من الأخبار والأسرار » ( ص ٧ ) .

معنى هذا أنه سوف يملأه بالمضمون وعلى الراوى أن يختار الشكل المناسب لهذا المضمون حتى يكسبه الموضوعية الروائية بعيدا عن أهواء الرواة وتحزباتهم ، فالوحدة الموضوعية المتكاملة للعمل الأدبي هى التى تمنحه المعنى الذى يمكن الاستفادة به والسير فى هداه ، فاذا نظرنا الى جزء واحد فقط من التاريخ الانسانى بمعزل عن الأجزاء الأخرى فلن يمكننا الحصول على النظرة الشمولية التى ندرك المفزى الكامن وراء حركة التاريخ . أما اذا قمنا بتقييم الجزء فى ظل الكل والكل فى ضوء الجزء فلن نندشش بما ستأتى به الأيام ، فالواقع أن تقسيم الزمن الى ماض وحاضر ومستقبل ليس سوى محاولة من الانسان لتحديد موقع عصره المحدود على الخريطة الزمنية ، فالزمن امتداد مطرد يسير فى بعد واحد بحيث يكون كل جزء نتيجة حتمية للجزء الذى سبقه وهكذا .

ولقد تعرض الفلاسفة والعلماء والمفكرون منذ زمان طويل الى طبيعة الزمن ، فيبعضهم يقول أن الزمن كالنهر الجارى الذى يتدفق تياره بصفة منتظمة من منبعه الى مصبه ، وهذا يعنى أن للزمن حدودا متعارفا عليها وذات بداية ونهاية كائى شئ آخر فى العالم ، فاذا كانت له بداية محددة فمتى حدثت ؟ واذا كانت له نهاية فانها لا تعنى سوى أنه سيأتى زمن لن يكون فيه زمن ، ولكن العقل لا يستطيع أن يتقبل هذا القول الذى يفترض ظهور لحظة بدون لحظة سابقة ، أو أن تكون هناك لحظة قادمة ، بدون لحظة تنبها . ولذلك فالزمن الذى شهد أدهم هو الزمن الذى عاصر جبل ورفاعة وقاسم الذين لم يأتوا الى العالم الا لمنح الزمن قيمة معنوية بحيث تكون حركته مرتبطة بالبشر ، فالإنسان الحقيقى هو الذى يشعر أن قيمة الزمن مرتفعة بوجوده وعليه فلا بد أن يضمن على وجوده قيمة تحدد معناه وتبلور هدفه . والأحداث بصفة عامة ونقاط التحول التاريخية التى يتسبب فى أحداثها الرسل والأنبياء والقادة والمفكرون والعلماء بصفة خاصة هى التى تمطينا شعورا بمرور الزمن ، ولذلك نحدد الأحداث بالوقوع فى الماضى أو الحاضر أو المستقبل . وهذا ما حدث تماما فى « أولاد حارتنا » من خلال الشكل الفنى الذى اختاره لها نجيب محفوظ . فهو يرى أن الأحداث التى مرت وتمر وستمر بها البشرية مرسومة ومقدرة ، أى أنها مرتبة ومنظمة ومفصولة بفترات زمنية محددة . أو كما يعبر عنها هـ . ويل « ان الأحداث لا تحدث ، انما نحن الذين نمر بها » . وعلى هذا فالأحداث التى وقعت فى عصور أدهم وجبل ورفاعة وقاسم وعرفة لم تضع هباء بل ما زالت موجودة فى داخل الاطار الزمنى للوجود .

وبهذا يصبح الشكل الفنى لرواية « أولاد حارتنا » مثل القطار الذى يركبه القارىء كسائح فى رحلة الحياة منذ بدء الخليقة ، وسوف يمر بمحطات فى الطريق ( هى الأحداث ونقاط التحول ) ، متمثلة فى العصور المتوالية التى مثلها أدهم وجبل ورفاعة وقاسم وعرفة ، وسرعان ما تختفى ، ولكنها فى الواقع الزمنى لم تختف مطلقا ، فهى ما زالت هناك ، كل ما حدث أن القارىء مر بها فقط فغابت عن أنظاره . ولكن الشكل الفنى للرواية يؤكد وجود الماضى بأحداثه التى لا تضع ، بسبب بساط أن القارىء يعيش نفس الزمن الذى عاشه أدهم منذ بدء الخليقة وإن كنا تعودنا على تقسيمه الى ماض وحاضر ومستقبل ، والحلطة التى نمر بها الآن هى الحاضر بأحداثه ، وما زالت أمام القطار محطات كثيرة : ولابد أن يمر بها وبنا ، ولكننا لم نمر بها بعد ، وسوف نمر بها ليصبح المستقبل حاضرا ثم ماضيا لا يضع . ولكى تفهم حركة الزمن أو حركتنا نحت أمام الخلفية الزمنية فلا بد أن نراه على امتداد فى ضوء منهج علمى محدد ،

وهذا ما قصده نجيب محفوظ عندما قرر تسجيل قصة البشرية لنظام  
بمعين لا يخضع للأهواء الشخصية والتعزيمات المؤقتة .

ويعتقد نجيب محفوظ انه اذا كانت النظريات العلمية تبرهن على  
ان حركة الأرض حول محورها ، ثم حول الشمس ، هي التي تمنحنا  
الاحساس بمرور الزمن ، ولولا هذه الحركة ، ما عرفنا شيئا اسمه الزمن ،  
فان الفن قادر على تحويل هذا الاحساس المجرد الى شيء ملموس يسهل  
استيعابه وإدراك معناه بحيث يمكن الانسان من أن يفعل شيئا لاثبات  
وجوده حتى لا يمر بالزمن وكان شيئا لم يكن ، وهذا ما حاول كل من  
أدم وجبل ورفاعة وقاسم وعرفة القيام به ، فقد وجدوا أن قصور الانسان  
فكريا وعاطفيا قد أدى به الى الاقتراب من عالم الحيوان الذي لا يعترف  
الا بالقيم البيولوجية والفسولوجية وهي القيم التي تبدأ في لحظة زمنية  
معينة عند ميلاد الكائن الحي وتتوقف تماما عند انتهاء حياته ، ذلك لأن  
المادة - وإن كانت لا تفنى ولا تستحدث من العدم - تتغير أشكالها وبالتالي  
يصعب علينا التعرف عليها ، أما القيم الروحية والفكرية والعلمية التي  
جاء بها كل من جبل ورفاعة وقاسم وعرفة فهي التي تمكن الانسان من  
تحديد موقعه ووجوده على خريطة عصره ، وهذا هو الدور الذي قام به  
الشكل الفني في رواية « أولاد حارتنا » . فقد تحول الزمن الى تيار هادر  
مسموع وخاصة عند الانتقال من حكاية الى أخرى ، بينما ساعدت الرموز  
والمواقف الدرامية على تجسيد هذا التيار .

والشكل الفني لا ينهض على الحكمة التقليدية في « أولاد حارتنا »  
بمعنى أننا لا نجد عرضا للموقف العام في الفصول الأولى للرواية ، يتبعه  
تقديم للخيوط الرئيسية الممثلة لنسيج الخوضون بحيث تستخدم الأحداث  
وتتصاعد الى قمة العقدة ثم تنلج في حث واحد رئيسي يهبط بها الى  
السفح او النهاية ، فالواقع أن « أولاد حارتنا » تنقسم الى خمس حكايات  
متتالية : هي حكاية أدم وجبل ورفاعة وقاسم وعرفة . ولا تكرر كل  
حكاية الحكاية التي سبقتها ولكنها تضيف إليها بعدا دراميا جديدا بحيث  
تتكامل أماننا النفس البشرية بكل صراعاتها وتناقضاتها التي تجمع بين  
الخير والشر ، أو بين المثالي والواقع ، أو بين السماء والأرض ، أو بين الروح  
والمادة ، أو بين الجوهر والمظهر في لحظة واحدة من الزمن . ولعل أسلوب  
السرد هذا القائم على الحكايات المتكاملة والتي تمنح الفرصة لمختلف  
الشخصيات لكي ترى الأحداث من وجهة نظرها الخاصة ، لعل هذا الأسلوب  
هو الذي أوحى الى نجيب محفوظ الى اتباع المنهج السردى الذي نهض  
عليه الشكل الفني في رواية « ميرamar » . فقد كانت مأساة الشخصيات  
في « ميرamar » أن الزمن مر حاملا معه أحداثه التي لا يمكن أن تتغير وبالتالي



لا. نستطيع الشخصيات أن تهرب منها ، حتى ينسيون مرامار نفسه الذى حاولت الشخصيات الهروب اليه. حتى لا تسمح هدير عجلة الزمن خارجا قد تحول الى بؤرة للصراع المرير نتيجة لآثار الماضى الضاغطة على وجود الشخصيات فى الحاضر والمشكلة لآمالها فى المستقبل . وان كان هناك اختلاف فى الشكل الفنى لكل من « أولاد حارتنا » و « مرامار » ، فإنه يرجع فقط الى أن الشخصيات فى الرواية الأولى لا تعاصر الخط الدرامى الرئيسى فى نفس الوقت بينما نجد فى الرواية الثانية وقد التحمت فى صراع مادى وفكرى وروحى بحكم الاطار الزمانى والمكانى الواحد للأحداث . ولكن هذا الاختلاف لا يهم كثيرا نظرا لأن الاطار الزمانى واحد ، وهذا ما يؤكده الشكل الفنى فى « أولاد حارتنا » .

ويؤكد العلم أن قياسات الزمن ليست فى حقيقة الأمر الا أماكن محددة فى الفضاء . فالفجر والصباح والضحى والظهرة والغروب والمساء ليست الا زوايا محددة بيننا وبين الشمس ، أى الأرض تتحرك فى المكان ليكون الزمان ، ولكن الفن لا يدرس الزمن بهذا التجريد بل يبلوره من خلال الانسان نفسه ككائن يشمل الروح والمادة فى آن واحد ، وديناميكية الشكل الفنى للرواية تؤكد أن الزمن نسبى كما يقول آينشتين ، فهو يعتمد على الحركة ويتغير تبعاً للحركة ، أى لابد أن يقيس كل من فى الكون زمنه فى الاطار الذى يتحرك فيه ، حتى لا يقع فى متناقضات كثيرة ، ويرجعها الى عدم تناسق قوانين الكون ، رغم أن القوانين الكونية واحدة ومتناسقة ، وإذا بدت لنا غير متناسقة فإن هذا يرجع الى قصور فكرنا عما يجرى فى هذا الكون العظيم ، وهذا القصور هو الذى حتم مجيء جبل ورفاعة وقاسم وعرفة حتى نترك الوحدة الزمنية للكون كله .

وعلى المستوى الكونى لا نستطيع أن نقول أن هذا وذاك قد حدثا فى نفس اللحظة ، رغم أننا رأينا الاثنين يقعان فى نفس اللحظة ، كما أننا لا نستطيع أن نحدد المكان الذى وقع فيه الحدث ، فالزمن متغير وكذلك المكان ، ولا شئ فى الكون ثابت فى مكانه لأن كل ما فيه يتحرك ، ويغير مواضعه وأمكانته بالنسبة لبعضه بسرعات منتظمة . ولا نستطيع أيضا أن نؤكد أن هذا الحدث قد وقع قبل ذلك الحدث ، أو بعده ثم نسكت ، لأن هذا التأكيد ليس له معنى بدون أن فنسبه الى اطار محدد بالنسبة لاطارنا ، لأن شخصا آخر قد يرى عكس ما رأينا بالنسبة لاطاره ، ولأن « قبل » بالنسبة لنا ، قد تعنى « بعد » بالنسبة له ، بمعنى آخر ان « هنا » و « هناك » و « أمس » و « غدا » و « الآن » ألفاظ نستخدمها فقط بالنسبة للاطار الذى نعيش فيه على أرضنا ، ولا نستطيع أن نستخدم

هذه الالفاظ المحلية والمكانية والزمانية فى كل اطارات الكون ، فالأمس قد يعنى غدا ، وغدا قد يعنى الأمس ، كل حسب اطاره . ومن هنا تبدو العلاقة العضوية بين حكايات آدم و جيل ورفاعة وقاسم وعرفة على التوالي ، فرغم أنها قد تبدو منفصلة ومتتالية إلا أنها تقع داخل وحدة زمنية بدأت منذ احساس الانسان بالزمن واستمرت معه بحيث أصبحت إحدى خصائصه التى لا يمكن تصور وجوده بغيرها . ورغم أن هذه الوحدة الزمنية قد تختلف من شخص لآخر إلا أنها فى النهاية تبتلع كل الناس دون استثناء وتجبرهم على الانتماء الى كينونة زمنية واحدة ولا يمكن لانسان بأية حال من الأحوال أن يوجد خارج اطار زمنه وهو بصرف النظر عن الاطار المطلق للزمن الذى يبرهن آينشتين على عدم وجوده . فكلامنا هنا منصّب على الاطار النسبى للزمن والذى يختلف من شخص لآخر . ومع ذلك فهناك ثمة علاقة تربط بين هذه الاطارات النسبية وتجعلها تنتمى الى خط واحد : هو ما يعرف غالبا باسم التاريخ الانسانى ، و ه اولاد خارتنا ، محاولّة روائية تحمل فى ثناياها الكثير من الطنوح لتجسيد وبلوقة هذه العلاقة التى تربط بين هذه الاطارات النسبية الزمان والمكان .

ولكن الخط الدرامى الذى يربط بين الحكايات المتتالية لم يكن صادرا عن الشكل الفنى للرواية بقدر ما كان نابعا من مفهوم نجيب محفوظ للتاريخ الانسانى ، فلولا ادراكنا لجزيئات التاريخ لكان الخط الدرامى متقطعا ، أى أن احساسنا بامتداد الخط الدرامى يرجع الى شئ خارج البناء الروائى وهذا يوضح أن التاريخ قد تغلب على الفن ، ولولا الدلالات الرمزية والايحاءات الدرامية ووعى كل شخصية بالشخصية التى وردت فى الحكاية السابقة لتحوّلت الرواية الى خمس حكايات منفصلة على امتداد التاريخ الانسانى . ولذلك كانت الرواية تبدو أحيانا وكأنها محاولة لالباس التاريخ ثوبا رمزيا دون محاولة لاعادة تشكيله حتى يتحول فى يدي الكاتب الى مادة درامية صالحة لتكوين الشكل الفنى ، وإن كان الراوى قد افترض فى الافتتاحية الموضوعية السردية فسوف تكتشف أثناء القراءة أنها موضوعية سرد أحداث التاريخ فى ثوب رمزى وليست موضوعية سرد أحداث الرواية فى شكل فنى . أى أن نجيب محفوظ لم يستخدم سوى أداة واحدة من أدوات التشكيل الفنى ، وفيما عدا الأداة الرمزية فإن تسلسل الأحداث يسير على المستوى التاريخى البحت . وبالطبع فالشكل الفنى يحتاج الى أكثر من أداة لكي يحتوى على أكثر من بعد ، فالعمل الرمزي وحده ليس كافيا لاقامة صرح رواية بهذه الضخامة ، لأنه تسبب أيضا

في تحويل الشخصية الحية الى رموز مجردة لا نرى منها سوى الدلالة التاريخية .

ولكن لا معنى هذا أن الشكل الفني قد تحطم تحت وطأة السرد التاريخي الضخم ولم تصبح له ملامح مميزة تمنحه الوحدة العضوية ، فمن الواضح أن حب الراوى للعلم وإيمانه الكبير به هو الذى منح الرواية وحدة بدأت وانتهت به . فهو يقول أن الفضل الأساسى فى قيامه بتسجيل هذه الأحداث يرجع الى أحد أصحاب عرفة الذى يرمز الى روح العلم وحب المعرفة عند الانسان ، ويعترف الراوى بحبه واحترامه لهذا الصديق :

« ونشطت الى تنفيذ الفكرة ، اقتناعا بوجاهتها من ناحية ، وحبا فيمن اقترحها من ناحية أخرى . وكنت أول من اتخذ من الكتابة حرفة فى حارتنا على رغم ما جره ذلك على من تحقر وسخرية . وكانت مهمتى أن أكتب العرائض والشكاوى للمظلومين وأصحاب الحاجات . وعلى كثرة المتظلمين الذين يقصدوننى فإن عملى لم يستطع أن يرفعنى عن المستوى العام للمتسولين فى حارتنا ، الى ما أطلعنى عليه من أسرار الناس وأحزانهم حتى ضيق صدرى وأشجن قلبى . ولكن مهلا ، فأننى لا أكتب عن نفسى العجيبة ذات الأحداث العجيبة . كيف وجدت ؟ وماذا كان من أمرها ؟ ومن هم أولاد حارتنا ؟ » ( ص ٧ ، ٨ ) .

أى أن الراوى سوف يلتزم فى روايته بالموضوعية العلمية وسوف يتجنب الذاتية المحدودة ، لأن قيمة الفرد فى مثل هذه الروايات تتحدد بما يؤديه من أجل الآخرين وليس من أجل مجده الشخصى ، وهذا ما ينطبق على كل من جبل ورفاعة وقاسم وعرفة ، بل أن الموضوعية العلمية لا تلتزم بهذه الحدود ، فنجد نغمتها ترتفع من الصفحات الأولى للرواية عندما اختار الجبلاوى أدهم ليدير الموقف تحت إشرافه مما يثير حقد ادريس أخيه وينطلق لسانه بأفحش السباب فيقول له الجبلاوى فى حسنة وصراحة :

– اقطع لسانك رحمة بنفسك يا جاهل ..

– ان قطع رأسى أحب الى من الهوان ..

ورفع رضوان رأسه نحو أبيه وقال برقة باسمة :

– نحن جميعا أبناءك ، ومن حقنا أن نحزن اذا افتقدنا رضاك عنا .

والأمر لك على أى حال .. وغاية مرأنا أن نعرف السبب .

وعمل الجبلاوى عن ادريس الى رضوان ، مروضاً غضبه لغاية فى نفسه ، وقال :

• أدم على دراية بطباع المستأجرين ، ويعرف أكثرهم بأسمائهم ،  
ثم انه على علم بالكتابة والحساب .

وعجب ادریس من قول أبيه كما عجب أخوته • متى كانت معرفة  
الأوشاب ميزة يفضل من أجلها انسان ؟! ودخول الكتاب ، أهو ميزة  
أخرى ؟! • وهل كانت أم أدم تدفع به الى الكتاب لولا ياسها من فلاحه  
فى دنيا الفتوة ؟! • ( ص ١٣ ، ١٤ ) •

هذا هو خط الصراع الرئيسى الذى سيسرى بطول الرواية ، الصراع  
بين المعرفة الموضوعية المستنيرة القائمة على العلم والمنطق وبين القوة الذاتية  
الفاشمة القائمة على الحقد والبطش ، فقد مثل كل من أدم وجبل ورفاعة  
وقاسم وعرفة الطرف الأول من الصراع بينما مثلت الأجيال التى عاصرتهم  
الطرف الثانى • أى أنه كان صراعا بين العلم والجهل ، بين الروح والجسد ،  
بين الموضوعية والذاتية بين الايثار والأثرة ، ولذلك لعب الفتوات دورا  
خطيرا - منذ عهد ادریس - فى محاربة الأنبياء والرسل والمفكرين  
والعلماء ، ولكن الراوى يؤكد إيمانه المطلق بالعلم فى نهاية الرواية عندما  
يوضح السبب فى اختفاء بعض الشبان من الحارة تباعا ، فقد اهتموا الى  
مكان حنثى مساعد عرفة فى معمله وانضموا اليه ، وأنه يساعدهم على  
شق طريق العلم والمعرفة استمدا لىوم الخلاص الموعود من الفتوات الذين  
يبشون الخوف والحقد والارهاب فى كل زمان ومكان ، ومع ذلك لم يفقد  
الناس الأمل لأنه لايد للظلم من آخر ، ولليل من نهار • فهما فعل الفتوات  
فلن يستطيعوا إيقاف عجلة الزمن التى تسير بإطراد نحو نور المعرفة  
والعلم ، والراوى فى هذا لا يفرق بين العلم والإيمان اذ أن الاثنين وجهان  
لعلة واحدة • وعلى هذا نستطيع اعتبار الدور الذى قام به عرفة فى نهاية  
الرواية مكملا للدور الذى قام بها جبل ورفاعة وقاسم قبله • فكل من  
العلم والإيمان يهدف الى المزيد من المعرفة بالعالم الميتافيزيقى متمثلا فى  
الذات العليا أو العلة الأولى ، وبالعالم الفيزيقى متمثلا فى الكون الذى  
نلمسه ونحيا فيه • وهنا يقترب نجيب محفوظ من توفيق الحكيم عندما  
يقول فى كتابه « فن الأدب » :

« هذا الموقف من قضية مصر ، قد وقفته وتأملته ... فالانسان  
عندى ليس اله هذا العالم .. وهو ليس حرا .. ولكنه يعيش ويريد  
ويكافح فى صور غير منظورة من عوائق وقيود على الانسان أن يكافح  
لاحتيازها والتغلب عليها .. فأنبياء الشرق أنفسهم يبحثهم الله ويضع  
أمامهم العقبات .. فطريق النبى ليس معبداً ، ولكنه يجاهد فى تبليغ  
رسائله وسط أشواق من غرائز الناس » •

وفي كتاب « التبادلية » يضيف توفيق الحكيم :

« أما أنا فأعترف بالعقل والعلم وحرية الانسان .. ولكن لا يمكن أن أنكر القلب والإيمان .. أننى لا أعيب على العقل أن يشك .. لأن وظيفة العقل هي الشك .. أى الحركة .. فإذا انقطع عن الشك فى بحوثه وقوانينه ، ووقف عن الحركة فى تقليب الحقائق والنتائج فقد شل عمله وانتهى أجله .. أما القلب فوظيفته الإيمان : أى الثبات .. فلنترك للقلب إذن أمر تلك الحقيقة الثابتة التى تستمضى على كل حل وتستبهم على كل تعليل » .

وهذا هو ما حاوله نجيب محفوظ فى « أولاد حارتنا » من خلال أبطاله الذين لقوا كل ألوان الاضطهاد والعنت والارهاب من أجل الارتقاء بالانسانية الى وضع أفضل ، وكان أدهم أول الذين بحثوا عن هذا الوضع الأفضل والعودة اليه بعد أن طرد منه ، ولكنه لم يعد لأنه جلب الشقاء الى نفسه بنفسه وعاش عمره كله يحلم بالعودة ، ومن هنا نستطيع القول بأن الرواية هي ملحة البحث عن الفردوس المفقود ، فالشخصيات ملحية لأنها ليست على استعداد للتطور والتغير ، بل تظل كما هي ثابتة على مبادئها وخصائصها حتى لو أدى الأمر الى القضاء عليها وانهايتها ، وهي شخصيات ملحية أيضا لأنها تحاول فرض التغير والتطور على الآخرين لايمانها اليقيني بأنها على صواب بينما يسلك الآخرون طريق الخطأ المتشبه في البربرية والوحشية والظلم والظفیان والانسانية . وبهذا تذكرنا هذه الشخصيات بالشخصيات المثالية الملحية التى حاولت تطبيق المثال على دنيا الواقع فى أولى روايات نجيب محفوظ مثل « عبث الأقدار » و « رادوبيس » و « كفاح طيبة » ، بل ان شخصية الملك فى « رادوبيس » تجد لها صدى طيبيا فى شخصية « أدهم » فى « أولاد حارتنا » ، فكلاهما يمثل الانسان الذى يريد تحقيق الفردوس المفقود على الأرض حيث يتخلص من كل المتاعب والآلام والاهتمامات والاضطرابات التى يعاني منها البشر منذ الأزل ، فكما كان الملك مطبوعا على حب الجمال والحياة فى رغد ويسر دون الاهتمام بأمور السياسة وشئون الدولة ، كذلك كان أدهم الذى طالما ناجى نفسه بقوله :

« الحديقة ، وسكانها المفردون ، والماء ، والسماء ، ونفسي النشوى ، هذه هي الحياة الحقبة ، كأننى أجد فى البحث عن شيء . ما هذا الشيء ؟ النأى أحيانا يكاد يجيب . ولكن السؤال يظل بلا جواب . لو تكلمت هذه المصفورة بلغتي لشفت قلبى باليقين . وللنجوم الزاهرة حديث كذلك ، أما تحصيل الإيجار فنشاز بين الأنعام » ( ص ١٩ ) .

ولكن الحقيقة نجتم دائما بكل ثقلها على أحلام الانسان ، فعندما تزوج أدهم من أممية كان زوجا مترع القلب بالمحبة وحسن المعاشرة . وكما شغلته ادارة الوقف عن جزء من ملامحه البريئة في الحديقة من قبل ، فقد شغل الحب بقية يومه ، واستبد به حتى نسي نفسه . وتوالت أيام هائلة ، وامتدت فوق ما قدر رضوان وعباس وجليل الساخرون ، ولكن دوام الحال من المحال ، فقد ارتطمت سعادته بهذا الهدوء الأصم الذي أعاد التساؤل ليحتل مكانه في قلب أدهم ، فشعر أن الزمن لا يمر في غبضة عين ، وأن النهار يمقبه الليل ، وأن المناجاة اذا تواصلت الى غير نهاية فقلت كل معنى ، وأن الحديقة ملهاة صادقة لا يجدر به أن يهجرها ، وأن شيئا من هذا لا معنى بحال أن قلبه تحول عن أممية ، فما تزال في صميمه ، ولكن للحياة أطوارا لا يخبرها المرء الا يوما بيوم . وكانت أممية تمثل النظرة العملية في الحياة ، فهي ترى أنه اذا لم يكن الانسان ويكدح فلن يحصل على قوت يومه ، وطالما لم تعجب بحال زوجها ولكنها حاولت أن تبارى هذا الشعور بابتسامتها التي لم تنم عن البهجة وانما دارت بها اهتماما جديا تجل في نظرة عينها ، وقالت :

— أنظر الى مستقبلنا كما تنظر الى الفصون والسماء والعصافير ..

وواظبت أممية على مشاركته جلسته في الحديقة . ولم تكن تعرف الصمت الا في النادر . ولكنه اعتادها ، كما اعتاد الاصفاة بنصف انتباه أو دون ذلك ، وعند الحاجة يتناول الناي لينفخ فيه ما شاء له الطرب . واستطاع أن يقول في رضى تام أن كل شيء طيب . حتى شقاوة ادريس باتت شيئا مألوفا . ولكن المرض اشتد على أمه « ( ص ٣٣ ) »

هكذا تتراوح حياة الانسان بين الله والجزر ، فهي لا تسير في خط مستقيم كما قد يتبادر الى الذهن لأول وهلة . بل أن الأمر لا يتوقف بأدهم عند هذا الحد فالأحداث تتوالى ويطرد من البيت الكبير شر طردة بعد أن حاول أن يكشف حجب الغيب بقراءة وصية أبيه خلصة بايعاز من كل من ادريس وزوجته أممية ، ولا يفر أبوه له هذه الزلة لأن ما حدث في الماضي أصبح ملكا له ولا يمكن العودة الى الوراء ولو لثانية واحدة من الزمن ، ولذلك استحال عودة أدهم الى البيت الكبير عندئذ ينرك أدهم أن :

« لا شيء حقيقى في هذه الدنيا ، هي البيت الكبير ، هي الكوخ الذى لم يتم ، هي الحديقة هي عربة اليد ، هي الأمس واليوم والغد ، لعل أحسنت صنعا بالأقامة قبالة البيت حتى لا أفقد الماضي كما فقدت الحاضر والمستقبل ، وهل من عجب أن أخسر الذاكرة كما خسرت أبى وكما خسرت نفسى ؟! » ( ص ٥٥ )

فاذا عاد أول الليل إلى أميمة فليس إلى الراحة ولكن ليواصل العمل في الكوخ . ومرة جلس في حارة الوطاويط ليستريح من السير فنحسى . واستيقظ على حركة فرأى غلمانا يسرقون عربته فنهض مهددا ورآه غلام فنبه أقرانه بصغير ودفع العربية ليشغله بها عن مطاردتهم فاندلق الخيار على الأرض على حين تفرق الغلمان بعيدا ، غضب أدهم غضبا شديدا حتى سال فمه المذهب بأقذع الشتائم ، ثم انكب على الأرض يجمع الخيار الذي لوث بالطين . وبالرغم من كل الشدائد والهجوم تقف أميمة تسانده وتقول بأصرار :

— ستكون رجلا ذا شأن ، وسينشأ ولدنا في أحضان النعيم .

فضرب أدهم كفا بكف وتساءل ساخرا :

— أأبلغ ذلك بالبوطة أم بالحشيش ؟

— بالعمل يا أدهم .

فقال في سخط :

— العمل من أجل القوت لعنة اللعنات ، كنت في الحديقة أعيش لا عمل لي إلا أن أنظر إلى السماء أو أنفخ في الناي ، أما اليوم فلمست إلا حيوانا ، أذبح العربية أمامي ليل نهار في سبيل شيء حقير ناكله مساء ليلفظه جسمي صباحا ، العمل من أجل القوت لعنة اللعنات ، الحياة الحققة في البيت الكبير ، حيث لا عمل للقوت ، وحيث المرح والجمال والفناء . ( ص ٦١ )

ولكن هذا الحلم الهروبي لن يتحقق لأن طبيعة الحياة لا تحتمله ، وقد جاء جبل ورفاعة وقاسم وعرفة بعد أدهم لكي يعلموا البشرية أن تحقيق الفردوس المفقود رهن بقيم ثلاث : الإيمان بالعلم والعمل ، فالإيمان هو المقدمة الطبيعية للعلم ، لأننا عندما نحب موضوعا ما ونقبل عليه نرغب في أن نعرف عنه كل شيء ، وهذه المعرفة لا تتأتى إلا بالعمل . ذلك هو الخط الأساسي الذي حاولت « أولاد حارتنا » تجسيده من خلال الشكل الفني . وقد استعان نجيب محفوظ بشخصية شاعر الرابطة لكي يروي للأجيال المتتابعة قصص وحكايات أدهم وجبل ورفاعة وقاسم وعرفة وبذلك يمكنهم من تكوين نظرة شاملة وعميقة وتجنبهم التفكير السطحي والأخطاء المتكررة والطاقة المبددة والموران في حلقة مفرغة ، ولم تتحدد الرواية بحلود عصر معين بل امتدت جزئيات الشكل الفني على مساحة زمنية عريضة شملت التاريخ الإنساني كله . حتى الخلفية الوصفية كانت من العمومية والشمولية بحيث لم توح أية لمحة منها بانتماء إلى زمن محدد .

ولاحساس نجيب محفوظ ووعيه بضخامة البناء الروائي وحتى لا يضل القارئ طريقه وسط الحكايات المتتابة ، نجده يستغل اللغات التشكيلية المكثفة التي تملأ المواقف التالية بشحنة درامية تمكنها من الاستمرار والاندفاع بحيوية ، ومن مراكز النقل الدرامي في حكاية رفاعة شغفه بالاستماع الى روايات شعراء الرماية في المقاهي لأنها تساعد على تكوين النظرة الشاملة العميقة التي ستمكنه فيما بعد من ارشاد قومه الى طريق الحق والخير والجمال والحياة حتى لو بذل نفسه من أجل هذه الرسالة الجليلة :

« وواصل الشاعر الحكاية في جو من الانصات • وتابعه رفاعة بشغف • هذا هو الشاعر وهذه هي الحكايات • كم سمع أمه وهي تقول : « حارتنا حارة الحكايات ، • وحقا كانت جذيرة بالحب هذه الحكايات • لعل فيها عزاء عن ملاعب سوق المقطم وخلواته • وراحة لقلبه المحترق بهيام غامض • غامض كهذا البيت الكبير المطلق • لا أثر فيه لحياة الاربوس أشجار الجميز والتوت والنخيل • وأى دليل على حياة الجبالوى الا الأشجار والحكايات ؟ وأى دليل على أنه حفيده سوى الشبه الذي لمسه الشاعر جواء بيديه ؟ وكان الليل يتقدم ، وعم شافعي يدخن جوزة ثالثة ، واختفت من الحارة نداءات الباعة وهتافات الغلمان ، ولم يعد يبقى سوى أنغام الرباب ودقة ودبكة آتية من بعيد • وصراخ امرأة ينهال عليها زوجها ضربا • أما أدهم فقد جره ادريس الى مصيره الى الخلاه تتبعه أميمة الباكية • كما خرجت أمي من الحارة وأنا في بطنها اضطرب • اللعنة على الفتوات • وعلى القلط حين تلفظ الفثران أنفاسها بين أسنانها • وعلى كل نظرة ساهرة أو ضحكة باردة • وعلى من يستقبل أخاه المائد بقوله لا مهرب مني عند الفضب • وعلى صانعي الرعب وخالقى النفاس • أما أدهم فلم يبق له الا الخلاه ، ( ص ٢٢٦ ) »

في هذه اللبسة التشكيلية يرتبط الماضي بالحاضر بالمستقبل في وحدة موضوعية ترمز الى الوحدة الدرامية العامة للشكل الفني ، فالتاريخ هنا لا يسير في خط مستقيم لكنه يعور ويلف ويتفاعل بناء على علاقة جدلية • وأيضاً فالخلفية الوصفية الواقعية المتمثلة في أشجار الجميز والتوت والنخيل ونداءات الباعة وهتافات الغلمان وأنغام الرباب وصراخ المرأة التي يضربها زوجها والقطط التي تلتهم الفثران ، هذه الخلفية تزيد من اقتناع القارئ بما يجري أمامه رغم أن المضمون ميتافيزيقي من الطراز الأول ، فالمؤلف يستغل الحواس الخمس عند القارئ لكي ينفذ الى عقله وقلبه من أقصر الطرق وبأسرع الوسائل ، فعندما يرى ويسمع ويشم ويتنوق ويلبس فإن الموقف الدرامي يحتويه ويجمله ينقاد بصد ذلك



منتجما للأفكار الميتافيزيقية ومقتنعا بها دون مقاومة تذكر، لأن التجربة السيكلوجية والحسية جعلته يعتبر الموقف أمرا واقعا وما عليه إلا أن يفهمه .

بل أن هذه اللامسات التشكيلية ترتفع في بعض الأحيان الى درجة الكثافة الشعرية المشحونة بالمعاني وظلالها ، بالصور والوانها ، بالايحاءات ولمستها . في حكاية قاسم يكتف نجيب محفوظ الموقف كله في السطور التالية التي يناجى فيها قاسم نفسه بخصوص الموقف المصيري الذي يخوضه :

« ماذا أنت فاعل . لماذا لا تتزحزح عن حافة الهاوية . هاوية اليأس المليئة بالصمت والركود . مقبرة الأحلام المفلطة بالرماد . ذئب الذكريات الجميلة والأنغام المطربة . طارحة الفد في كفن الأمس » ( ص ٣٦٥ ) .

هذه اللامسات التشكيلية منحت الرواية الايقاع المميز لها بحيث كان نجيب محفوظ يستعين بها كلما أحس أن الشكل قد أصيب ببعض الفتوات والأورام بسبب ضخامة المضمون ، ولكن الاوتباط الوثيق والعضوي بين التشكيل الدرامي والمضمون الفكري ساعد الى حد كبير على تجنب السرد التاريخي المسطح ، بدليل أن الفكرة الأساسية المتمثلة في بحث الانسان الدبوب عن سر الوجود أصبحت فيما بعد مضمونا آخر لرواية لا تمت الى التاريخ بصلة ، وهذه الرواية هي « الطريق » التي كتبت عام ١٩٦٤ . بل أن نفس المضمون امتد ليشمل رواية « الشحاذ » التي تلتها عام ١٩٦٥ . وهذا يؤكد جدية نجيب محفوظ في اخضاع المضمون التاريخي في « أولاد حارتنا » لخصائص التشكيل الرمزي والبناء الدرامي لها .

### المزاي :

يسدو أن الروائي - بصفة عامة - لا يستطيع التخلص نهائيا من التكنيك الذي سيطر على انتاجه خلال فترة زمنية معينة. وذلك مهما بدت بعيدة الصلة ومنقطعة الصلة بالعمل الذي يكتبه فيما بعد . ولا غرو في ذلك فان وجدان الروائي وتفكيره نسيج ممتد بطول حياته الفنية . وبالتالي فان الشكل الفني القديم قد يطفر مرة أخرى على السطح بكل ملامحه لعدة اسباب فنية ونفسية واجتماعية وثقافية . . . الخ ، أهمها أن الكاتب يرى أن هذا الشكل بالذات يصلح للمضمون الراهن . بل أن هذا المضمون غالبا ما يوحى بهذا الشكل المعين حتى يخرج الى الوجود متكامل التعبير والتجسيد . أو أن يكون الكاتب معاشيا لنفس الظروف النفسية الضاغطة

التي أوحى إليه بهذا الشكل من قبل وبذلك وجد أن الضرورة الدرامية تحتم عليه أن يلجأ إليه مرة أخرى لتجسيد التجربة النفسية التي يمر بها وفي نفس الوقت يستطيع نقلها بحذافيرها إلى القارئ لكي يمر بها بدوره وينفعل بنفس الانفعالات التي اجتاحت الكاتب أثناء الالاح التبريري على وجدانه . وقد يكون السبب في العودة إلى هذا الشكل الفني بالذات أن مجتمع الكاتب يمر بظروف مشابهة لتلك التي ضفطت على وجدانه من قبل مما أدرك أنه لا بأس من العودة إلى استخدامه . وبطبيعة الحال فنحن لا نعني بهذا أن هناك شكلا فنيا جاهزا ومعلما للاستعمال بحيث يستخرجه الكاتب من درج مكتبة ليصب فيه مضمونه الجديد ويستريح ، ولكننا نقصد التشابه في الملامح المعينة والعامة التي قد تحدد مرحلة فنية يمر بها أدب الكاتب ، ومن هنا كان تقسيمنا هذا الكتاب إلى المراحل الأربع المتشعبة في المرحلة التاريخية الرومانسية والمرحلة الاجتماعية الواقعية والمرحلة النفسية المتطورة ثم المرحلة التشكيلية الدرامية .

فقسيم الدراسة إلى هذه المراحل لا يعنى مثلا أن المرحلة الاجتماعية الواقعية كانت تغلو من التشكيل الدرامي والا لما كانت فنا أصلا ، أو أن المرحلة التاريخية الرومانسية كانت تغلو من التحليل النفسى للشخصيات أو أن المرحلة التشكيلية الدرامية كانت تغلو من بلورة ملامح المجتمع المعاصر . . . الخ ، فعند دراسة أدب نجيب محفوظ الروائى سنجد أن هذه المراحل متداخلة مع بعضها البعض في نسيج درامى معقد ومتشاك ، وعلى هذا يكون هذا التقسيم قائما على سببين : الأول أنه يمنهج عملية التحليل النقدي بتحديد الملامح العامة للقارئ والثاني مساعدة القارئ على وضع يده على التطورات التي نشأت مع مرور الزمن وجعلت الكاتب يركز على استعمال أدوات فنية بعينها وبصرف النظر عن أدوات أخرى ، ولكن صرف النظر هذا لا يعنى أن هذه الأدوات قد بليت بفعل الزمن ولم تعد صالحة للاستعمال ، بل يعنى أنها لم تعد صالحة فقط للمضامين البرهنة بحيث يجب أن تخلى الطريق لأدوات أخرى أكثر صلاحية . لأن الشكل الفني لا يبلى بمرور الوقت مثلما يحدث للأفكار العلمية ، ولكن ما يصلح لرواية أو مرحلة معينة قد لا يصلح لأخرى ، أى أن هذا لا يعنى اندثاره بل دخوله منطقة الظل لحين ظهور أو الحاح المضمون الذى يناسبه وبذلك يعود إلى وظيفته الدرامية مرة أخرى بشرط أن يكون تحت أمر الكاتب وفي خدمة المضمون الجديد والا يفرض نفسه عليه حتى لا يصبه في قالب أصم ، وبذلك يعمل على تحطيمه وتشويه شخصيته المميزة ، ولذلك كان من الطبيعي أن تجد بعض الأدباء في القرن العشرين يلجأ إلى بعض الخطوط التشكيلية «المريضة» التي استعمالها من قبل أدباء من أمثال

هو ميروس وصوفوكليس وأيستوفائيس ، فإذا كان هذا يحدث رغم الفجوة الزمنية المستفة بطول عشرات القرون من الزمن فإنه من الأكثر احتمالاً أن يحدث لنفس الكاتب الواحد الذى يعيش فى مجتمع وعصر معروفين بلامح حضارية وثقافية مميزة ، ولكن الفارق بين الكاتب الفنان والكاتب الوقتى أن الأول يرتفع فوق عصره وبالتالي لا يترك المضمون الاجتماعى يسيطر على الشكل الفنى بحيث لا يستحيل عمله الى مجرد عرض مسطح لأحوال المجتمع المعاصر ، أو أن يترك الشكل الفنى يتحول الى قالب أصم أو قيد صارم ، بينما الكاتب الوقتى هو الذى ينهمك فى تصوير المجتمع فوتوغرافياً ويظن أن مهمته قاصرة على ذلك ، أو أن يفرض الشكل الفنى الذى يفضلهُ هو أو الذى لا يستطيع تجربة غيره بحيث تتحول أعماله الى صورة باهتة ونسخ مكررة لنفس المضمون .

بهذا يتضح لنا أن تقسيم المراحل الذى اعتمدت عليه هذه الدراسة لم يكن يعنى الانفصال الكامل بين كل مرحلة وأخرى ، فهذه المراحل كانت مجرد علامات على الطريق التى سلكها نجيب محفوظ منذ عام ١٩٣٩ حتى الآن ، فعل الرغم من أن المراحل قد تبدو متميزة بلامح عامة معينة إلا أن الطريق ما زالت هى نفس الطريق ، ولذلك نجد أن نجيب محفوظ بعد الانتهاء من رواية « مرآة » التى تشكل قمة المرحلة التشكيلية الدرامية، يعود الى مطلع المرحلة الاجتماعية الواقعية بالذات مستخدماً معظم الأدوات الفنية التى استخدمها فى رواية « القاهرة الجديدة » عام ١٩٤٥ ، ولا يقتصر الأمر على هذا بل أنه يستخدم التكنيك الذى عالج به مطلع الرواية واعتبرناه فى ذلك الوقت دخيلاً على الشكل الفنى ومشوهاً لجماليته ومشتتاً حيويته . هذا التكنيك الذى دفعه الى تقديم شخصيات كل من مأمون رضوان وعلى طه وأحمد بدير على سبيل بلورة أنماط اجتماعية معينة وليس على سبيل الفاعلية الدرامية ، بدليل أننا لو حذفنا هذه الشخصيات لما تأثر البناء الدرامى على الإطلاق ، فالبناء فى هذه الرواية ينهض على قطبي الصراع المتمثلين فى شخصيتي محبوب عبد الدايم وإحسان شحاتة ، ولذلك كان من الطبيعى أن ينسحب نجيب محفوظ أو يتناسى هذا الدور الدخيل الذى قام به مأمون رضوان وعلى طه وأحمد بدير حتى لا يفسد الشكل الفنى العام لروايته ، فابتداءً من الفصل الخامس نجده يصرف النظر نهائياً عنهم ويركز على كل من محبوب عبد الدايم وإحسان شحاتة ، والدلالة الوحيدة التى دفعت الروائي الى تقديم هذه الأنماط المعاصرة هى دلالة اجتماعية بالدرجة الأولى بفعل الظواهر الاجتماعية الضاغطة على نفسية الكاتب ، ولذلك كانت وظيفتها متركزة فى حدود التسجيل التاريخى

والتوثيق الاجتماعي. ينبغي لم تكن ذات فاعلية في تطوير مجرى الأحداث وبلورة كيان الشخصيات وتشكيل البناء الدرامي العام في نهاية الأمر .

ولكن العجيب أن نجيب محفوظ يتخذ من هذا التكنيك الاجتماعي منهجا لروايته « المرايا » بصفة عامة ، رغم أنها كتبت بعد « القاهرة الجديدة » بما يزيد عن ربع قرن ، فلا نجد في « المرايا » شخصيات بالمفهوم الدرامي للاصطلاح بل مجرد أنماط اجتماعية تجسد صراعات المجتمع المصري وارهاساته منذ مطلع القرن الحالي - وبالذات منذ ثورة ١٩١٩ - وحتى مرحلة النكسة في ٥ يونيو ١٩٦٧ ، بل انه لا يوجد ثمة رابطة درامية بين الشخصيات سوى شخصية الراوى الذى يقص علينا مدى علاقته ومعرفته بها ووجهة نظره فيها وفي تفكيرها وسلوكها ، فنحن لا نرى من الشخصيات الا ما يسمح لنا به الراوى أن نراه ، وهو يقدم اليها الأنماط الاجتماعية ، الواحد بعد الآخر بطول الرواية كلها بحيث نترك أن هدف نجيب محفوظ الاساسى كان بلورة حركة المجتمع وتجسيدها من خلال هذه الأنماط ، وانه حاول اقتحام عالم الأنماط الذى يخاف منه الروائيون ويرفضه النقاد التقليديون بحكم استاتيكيته التى يقع فيها الكثير من الأذى مما يؤدي الى ظهور التواءات والأورام فى العمل الادبى ، ولكن نجيب محفوظ لم يعبأ بهذا الحرج لانه لم يكن ينوى تقديم رواية شخصيات بالمفهوم التقليدى بل قصصه أن يكون بطله هو المجتمع نفسه بكل جوانبه المتناقضة سواء كانت سلبية أو ايجابية . ولذلك فان هذه الأنماط الاجتماعية كانت مجرد لوحات متتابعة أو تنويعات موسيقية على الخط الذى سلكه المجتمع المصرى على مدى سبعين عاما ابتداء من مطلع القرن العشرين .

تبدأ الرواية بلوحة الدكتور ابراهيم عقل الأستاذ الجامعى الذى اتهم بالاحاد وعانى ضغوطا اجتماعية رهيبه أدت به الى الدروشة حتى نهاية عمره ، ثم لوحة احمد قندى قريب الراوى والذى قدم من الريف بكل بساطته ثم تحول الى طاغية عندما اختير عضوا فى البوليس السياسى . ثم لوحة أمانى محمد التى كانت عشيقه الراوى وزوجة عبده البسيونى صديقه فى نفس الوقت دون أن يعلم ، بعد ذلك نرى لوحة أنور الحلوانى صديق الراوى منذ الصبا والذى استشهد برصاص الانجليز فى مظاهرات المطالبة بالاستقلال ، ثم بدر الزياى زميل الراوى بالمدرسة الثانوية الذى هتف بحياة دستور ١٩٢٣ وسقط الدكتاتورية ضمن مظاهرات الطلبة ولكنه استشهد هو الآخر داخل أسوار المدرسة بضربة أصابت مؤخرة رأسه بفعل اقتحام الكونستبلات الانجليز للمدرسة ، ثم تتابع بعد ذلك لوحة بلال عبده البسيونى ابن صديق الراوى وعشيقتة السابقة

أمانى محمد ، وهو الابن المذى التقى به الروى مصادفة. فى أوائل عنام ١٩٧٠ وعلم منه أنه قرر الهجرة الى الولايات المتحدة. لأنه غير مقتنع بأحوال بلده بعد النكسة وخاصة أنه يريد أن ينهل من العلم الحديث والتكنولوجيا المعاصرة وهذا ما لا يتاح له فى بلده بسبب ظروفها القاهرة ، بعده تاتى لوحة ثريا رأنت التي تعرف عليها الراوى منذ أول عهد بالوظيفة عام ١٩٣٥ والتي رفضت أن تستجيب لنزوات الراوى مما دفعه الى التفكير جديا فى الزواج منها ولكنها تصارحه بأنها فقدت عذريتها فى سن الصبا بسبب وغد من الأوغاد رفضت ذكر اسمه مما يفصم عرى العلاقة بينهما ، ثم لوحة جاد أبو العلا الذى يتمتع بشهرة فى دنيا الأدب والفن ولكنه فى نظر الجميع بلا موهبة يعتد بها مما يدفع به الى طريق ملء بالمتاعب ، فقد صمم على أن يكون أديبا وأن يكمل ما ينقصه من موهبة بماله ، وكان يكتب تجاربه ، ثم يعرضها على المقربين من الأدباء والنقاد ، ويجرى تعديلات جوهرية مستوحاة من ارشاداتهم ، بل يقبل أن يكتب له بعضهم فصولا كامل ، ثم يدفع بالعمل الى أهل الثقة منهم فى اللغة لتهديب الأسلوب وتصحيحه ، غامرا كل صاحب فضل بالهدايا والنقود تبعا للظروف والأحوال .

وهكذا تتوالى التنوعات أو اللوحات أو المرايا التى نرى فيها المجتمع المعاصر بكل ايجابياته وسلبياته من خلال نظرة الراوى اليه ومن خلال علاقته بأصدقائه ومعارفه ، فى اللوحة التالية تقابل جعفر خليل الذى يمتاز بخفة الروح وحلاوة النكتة والتفوق فى اللعب والجد أيام المدرسة الأولية ، وبسبب فقره المدقع حاول أن يستغل موهبته الفنية فى الكسب المادى الوفير عن طريق السينما التى كان يعتبرها مجتمع الفنون ودنيا السحر والرفاهية والجمال ، وخاصة أن تجاربه كانت ناجحة فى مجال التمثيل والكتابة والزجل والفناء ، وعن طريق صديق فى الوسط الفنى يحصل عل بعثة الى الولايات المتحدة ويعد رسالة للدكتوراه عن الفن فى المجتمع العربى مع مواصلة دراسة السيناريو فى لوس أنجلوس ، وعند عودته الى مصر يموت فجأة دون مقدمات أو مبررات درامية ، فقد زلت قدمه فوق قشرة موز ففقد توازنه فارتطم رأسه بحافة الطوار وسرعان ما فاضت روحه فى ثوان معدودات . بعد هذه المرأة المسايوة تقابل حنان مصطفى التى تذكر الراوى أيام الصبا فى العباسية وخاصة عندما عرضت أمها على أهله تزويجه منها رغم أنها لم يكن قد ناهزنا الثالثة عشرة من عمرها ، وعندما يرفض أهله يعانى العذاب الذى لم تقتله حديثه ، بل مضت تخف وتبهت حتى استحالت ذكرى مجردة من أى انفعال . بعد حنان مصطفى بكل رقتها ورومانسيتها تقابل خليل زكى

الذى يجسد كل معاني الشر والعدوان بين أصعقاء العيانية ، فأى اختلاق  
معه معنى معركة ، فلم يغفل أحدهم من عدوانه ، وكان ذلك نتيجة لقسوة  
أبيه الرهيب عليه ، ثم يحترف الشنؤذ الجنسي من أجل الكسب المادى ،  
وبعدما يحترف التجارة فى الأعراض ، فيجربى المال بين يديه ويتزوج  
ويستقر فى الاسكندرية ، وبعد لقاء الراوى معه عام ١٩٧٠ تجسده متسانلا  
عن أحوال هذا المجتمع المجيب الذى يمثل بقعة صغيرة جدا من كون أكثر  
عجبا فيقول :

« ترى هل يشب الى العدوان اذا تهيأت أسبابه ؟ الى أى مدى تغير  
حقا ؟ وكيف ينظر اليوم الى ماضيه ؟ وبأى صورة يتصور أمام أبنائه ؟  
وهل يطبق أن يعيد أحد أبنائه سيرته ؟ وألا يعتبر ثلاثة مهندسين وطبيب  
كفارة عن أى ماضى أسود ؟ وأى الحاليين كان أفضل ، أينجو من القانون  
رغم جرائمه ليهندى الوطن أربعة من العلماء أم كان يقبض عليه لتستقر  
العدالة فوق عرشها ؟ وتذكر قول الأستاذ زهير كامل « بت أعتقد ان  
الناس أوغاد لا أخلاق لهم ، وأنه من الخير لهم أن يعترفوا بذلك ، وأن  
يقيموا حياتهم المشتركة على دعامة من ذلك الاعتراف ، وعلى ذلك تصبح  
المشكلة الأخلاقية الجديدة هى : كيف تكفل الصالح العام والسعادة  
لل بشرية فى مجتمع من الأوغاد والسفلة ؟ » ( ص ٩٩ ) .

أى أن الرواية هنا تبلغ قمة الواقعية النقدية المتشائمة التى ترى أن  
الانسان شرير بطبعه وأنه على أخيه ذنب ضار ، وأن الأخلاق والمثل الخيرة  
ما هى إلا قشرة ظاهرية لا تلبث أن تزول ليظهر الانسان بحقيقته الشريرة ،  
ولعل شخصية خليل زكى تجسد الخط الأساسى الذى نجده فى رواية بلزايك  
المعروفة باسم « الأب جوريو » ، والتى ينصح فيها فوتران الواقعى المتشائم  
رستيناك الطالب المثالى الذى تفتحت نفسه الى الطموح ، بعد أن غادر  
قريته الى باريس فيقول :

« اتحدى كيف يشق الناس طريقهم فى هذه الدنيا ؟ يشقونها ببريق  
المبقرية . أو بالمهارة فى السفالة . يجب أن تلقى بنفسك بين صفوف  
البشر كقنبلة أو أن تنتشر بينهم كوباء . أما الشرف فلا تفزع يرجى منه .  
إن الناس يحنون هاماتهم أمام جبروت المبقرية ، ولكنهم يكرهونها  
ويحاولون النيل منها بأشاعات الافتراء وأقاويل السود ، وذلك لأنها تأخذ  
دون أن تمنح الآخرين فرصة المشاركة ، ولكنهم يرضخون اذا سارت على  
الدرب وتأثرت . وفى كلمة واحدة فإن الناس يعبدونها جاثين على ركبهم  
عندما يعجزون عن جرها فى الأحوال ! وكذلك السفالة فهى قوة ، السفالة  
سلاح الضعفاء الذين تزخر بهم الأرض ، وسوف تحس بوخزاتها فى كل  
مكان تذهب اليه » .

بعد هذه التنويع الكثبية ينتقل بنا نجيب محفوظ الى تنويع درية سالم السيدة المتزوجة التي تصادق الراوى بدون أى هدف للخيانة رغم أنها تأكلت من أن زوجها لم يعد يحبها ، كانت تبحث عن الجنان فقط عند الراوى ولكن الملاقة الحزينة المفتعلة تنتهى ليبحرف تيار الوحدة درية سالم مرة أخرى . بعد درية تقابل رضا حمادة الذى ورث عن أسرته الوطنية والملم فنشأ متقشفا مجتهدا مظلما طموحا ولكنه افتقد الحنان والعذوبة ، ولما قتل بدر الزياى فى فناء المدرسة حزن رضا حزنا شديدا وقال للراوى : « مات بدر على حين يحيا خليل زكى ! » وقد أحب رضا ثريا رافت وأراد أن يخطبها وهو طالب بكلية الحقوق ولكن تيار السياسة جرفه ، ومر بأزمات عائلية وسياسية. عنيفة ولكنه استطاع اجتيازها ، وعكف على البحث الأكاديمى بحيث أصبح موسوعة فى القانون والفلسفة والسياسة والأدب ، وهو بهذا يمثل القطب المضاد لخليل زكى ، فنجيب محفوظ يحرص على تجسيد المجتمع بكل متناقضاته للدرجة أن الراوى يتدخل ليدل برأيه الشخصى فى رضا حمادة بصفة خاصة وفى المجتمع بصفة عامة فيقول :

« ولا غرابة فى أن تبهرنى الأخلاق البناة كرجل عاصر فترة انهيار فى الأخلاق والقيم لا نظير لها حتى خيل الى فى أحيان كثيرة أننى أعيش فى بيت كبير للدعارة لا فى مجتمع . ففى رضا حمادة عرفت رجلا تقى النوايا والسلوك ، نزيها مخلصا ، آمن طيلة حياته بمبادئ لا يجيد عنها كالحرية والديموقراطية والنقافة الى عقيدة دينية مستنيرة متطهرة من شوائب التعصب والخرافة » ( ص ١١٦ ) .

بعد هذه اللوحة المثالية تقابل زهران حسونة الذى يمثل قمة النفاق والرياء والمخادع فى المجتمع ، فقد عمل بهمة فى السوق السوداء وخاصة المواد التموينية ، وقد أثرى فى أثناء الحرب ثراء فاحشا فارتفع الى مرتبة أصحاب الملايين وأسس شركة للمقاولات عام ١٩٤٥ ، ولكن شركته أمنت فيما أمم من شركات عام ١٩٦١ ، وهكذا تقوض ذلك البناء الشامخ الذى نحتت أحجاره من الذكاء والفش والإرادة والانتهازية والإيمان والفجور . ولعل زهران حسونة قد جسده أمام الراوى القضية التى تدور حول التمسك بالأخلاق رغم أنها تقود الى الفضل ، وهى القضية التى عاشت معه أعواما وأعواما حتى ناقشها فى صالون الدكتور ماهر عبد الكريم ، بدءا من نقد الواقع المصرى وانتهاء الى دراسة الخير والشر فى ذروتها الفلسفية . بعد زهران حسونة يتخذ الإيقاع الروائى نغمة جديدة ومختلفة عندما تقابل زهير كامل الطالب الفلاح الذكى الذى عين معيدا بقسم اللغة العربية وحصل على الدكتوراه فى بعثة عام ١٩٣٩ وأصبح من كبار النقاد والدارسين

والباحثين والمفكرين بحيث لم تكن له حياة خارج نطاق كتبه ودراساته ، ولكنه وجد أن مواهبه يمكن استغلالها في السياسة بطريقة أفضل وأنفع فيسير في ركاب الوفد وخاصة في مرحلة تدهوره . وعندما تقوم الثورة يحول الدفة الى تجديدها ، وقد بلغ قمة سقوطه الأدبي عندما ألف رسالة صغيرة عن أدب « جاد أبو العلا » . وأوشك أن يعلن ارتداده في طرفين لولا حسن حظه ، أولهما الاعتداء الثلاثي عام ١٩٥٦ والآخر النكسة عام ١٩٦٧ ، بحيث أصبح نموذجا حيا للانتهازية والزيف ، وفي أواخر حياته يرافق نعمات عارف وهي صحفية تحت التمرين رغم فارق العمر بينهما الذي يكاد يبلغ نصف قرن ، ويضع الراوي اللمسة الأخيرة في قصته مذكرا « بأن لكل شيء نهاية » . بعدها ينتقل الى جانب آخر من المجتمع يتمثل في سابا رمزي الرومانسي المتهور الذي يقع في حب مدرسة وكان لا يزال تلميذاً وعندما ترفض حبه يقتلها بمسدس أخيه الضابط ، وهنا يقترب نجيب محفوظ من المدرسة الانطباعية التي تعتبر أن الدلالة الحقيقية للموجودات تتمثل في الانطباع الذي تتركه في الموجودات الأخرى . يقول الراوي عن سابا رمزي : « لم ندر عنه شيئاً بعد ذلك ، ولم نره مرة أخرى . لقد طبع في خيالنا صورة لا تنسى ثم ذهب » ( ص ١٤١ ) .

تتمثل التنويعات التالية في سالم جبر الصحفي اليساري الذي يؤمن بالفوضوية والاحاد ويميش مع أرملة فرنسية دون زواج ، ولما قامت ثورة يوليو ١٩٥٢ تكشف ذلك البناء المنطقي المنسجم مع ذاته عن تناقضات لا حصر لها ، عمل في جريدة الثورة واضعاً قلمه في خدمتها ولكنه في النهاية كان مجهول الهوية ، فقد خلق ليكون معارضا ، حيا في المعارضة قبل كل شيء ، فإذا كانت الدولة اقطاعية فهو شيوعي ، وإن تكن يسارية فهو محافظ لدرجة أنه سر في أعماقه بالكارثة التي حلت بالوطن في ٥ يونية ١٩٦٧ ، وهو موقف غريب ولكن تبناه جميع أعداء الثورة ، وعندما مضت الثورة تضمد جراحها وتجدد حيويتها وتتناهب لمركة جديدة ، مضى هو يحنق من جديد ويتمزق بين المتناقضات ، وركز في الأيام الأخيرة على الايمان بالعلم ، ايمانا نسخ ايمانه القديم بالأيديولوجية ، ورغم تخبطه فان أقواله التي تنكر لها خلقت في أجيال أئرا لا يحصى .

هكذا تتوالى التنويعات واللمحات والمرايا التي تضيق عن الحصر فنقابل الدكتور سرور عبد الباقي الذي أثرى من مهنة الطب وبلشت شهرته الآفاق ولكنه ظل طفلاً ساذجاً بالنسبة للثقافة والعقائد السياسية ولم ينم بأي نظرة شمولية للمجتمع الذي يتألق فيه كنجم من نجومه . وهي النظرة الشمولية التي يحاول الراوي أن يلم بإطرافها من خلال التمثيلات الدرامية واللمحات السريعة والمرايا الصادقة ، ومن هذه اللمحات المشرفة



نرى سعاد وهبي الفتاة الجامعية المنطلقة والواقعة من نفسها وجمالها في مجتمع لم يعرف بعد الانطلاق والثقة في النفس ، وتسبب هذا في متاعب كثيرة لها وخاصة أن الشائعات دارت حولها فيما يمس سمعتها وشرافها وهذه نتيجة طبيعية لمجتمع لم يبلغ مرحلة النضوج بعد . ومع ذلك فنحن لا نعرف الحقيقة فيما يختص بوضعها النهائي .

بعد ذلك تتوالى شخصيات من أنماط اجتماعية جديدة مثل سيد شمير تاجر المخدرات وملك بيوت الليل ، وشرارة النحال عامل التليفون الذي وصل الى وكالة الوزارة ، وشمراوى الفحام الضاحك الباكي الذي تصلح لوحته لكن تكون قصة قصيرة متكاملة البناء الدرامي فقد ظل يسكر ويعلم بالتركة التي ربما تركها له قريبه الباشا بعد وفاته وبذلك لم يعمل أى حساب للمستقبل ، ولكن الله يمد في عمر الباشا الذي كتب أرضه للخيرات والمساجد ، بهذا لا يفقد الأمل الوحيد الذي عاش من أجله فيموت ميتة أبطال تشيكوف . بعد شمراوى الفحام تقابل صادق عبد الحميد زوج ذرية سالم عشيقه الراوى ، وهو طبيب وأديب وفنان وفيلسوف أيضا .

وفي شخصيته يقترب نجيب محفوظ من المذهب الانساني في الأدب ، وهو المذهب الذى يأخذ الانسان على عواهنه ولا يفترض فيه المثالية المطلقة أو البدائية البربرية ، فهو ملاك وشيطان معا ، وهو خالد خلود العباقرة وهالك لأنه حفنة من تراب ، وهو خالق شاحق اكتملت له العبقرية ولكنه مع ذلك لا يختلف عن الوحوش الضارية في انحطاط شهواته وخضوعه لحواسه الهابطة ولضرورات الوجود التي تطبق عليه من كل جانب ، هكذا يزخر الوجود الانساني بكل النقاوى والمتناقضات ، وعلينا اذا أردنا فهم العالم أن نأخذ على علته ولا ندخل الى دراسته من باب الأفكار المثالية والنظرات المسبقة ، وهذا ما حاول صادق عبد الحميد القيام به .

في اللوحة التالية يتمثل أماننا الجيل الجديد في شخصية صبرى جاد الصحفي بمجلة « العلم » والذي أوضح لنا مقابلته مع عباس فوزى الفارق بين الجيلين بحيث نبضت حركة المجتمع حية من خلالها الحوار الشيق الذى دار بينهما . ثم تهل علينا صفاء الكاتب التى تذكرنا بلحاحات كثيرة من عابدة شداد فى « الثلاثية » . وذلك فى أروستقراطيتها ومثالياتها ورقتها مما دفع الراوى الى الوقوع فى حبها دون أن تعرفه على الإطلاق ، وشخصية الراوى هنا تذكرنا بكمال عبد الجواد المثقف المعذب الحائر . بعد الاقناع النحالم فى لمحة صفاء الكاتب نفاجىء بايقاع خشن ومزعج تمثل فى شخصية صقر المنوفى الساعى بادارة السكرتارية ، وذلك الطفيل الذى وصل الى الثراء عن طريق الربا الفاحش ، يل صقر المنوفى شخصية من نوعيته تقريبا وهى صبرية الحمشة التى كانت تدير بيتا للدعارة وزاد دخلها على

أبدى الجنود الانجليز لدرجة أنها كومت ثروة ضخمة ، وعند نهاية الحرب كانت قد بلغت الخامسة والخمسين من عمرها فصفت أملكها وأعمالها ، وأودعت في البنك ألوفها المؤلفة ، ثم قررت تغيير حياتها جذريا ، فادت فريضة الحج وتبرعت كثيرا للجمعيات الخيرية .

بعد صبرية الحشمة نستمتع الى نعمة مناقضة تماما تجسدها شخصية طنطاوى اسماعيل رئيس السكرتارية العامة ، ذلك الموظف الشاذ الذى لا يحنى ظهرا ولا يردد ملقا ويحافظ على كرامته تماما ، ثم يفادر المكان مخلفا وراءه أسوأ الأثر . وكان يفتش على حجات الادارة متفقدا النظام والعمل ، فلا يتسامح مع متلكى ، أو مهمل أو متهم بسوء معاملة الجمهور ، ومع هذا لم يوجد موظف واحد يعترف له بفضائله . كانت تصرفاته توصف عادة بالحماقة أو بجنون العظمة .

أما طه عنان زميل الراوى فى الدراسة الثانوية فان أباه كان ضمن القوة التى حاصرت المدرسة ثم اقتحمتها بعد ذلك بالقوة والعنف ، وهى المظاهرة التى استشهد فيها بدر الزيدى وكان يمكن أن يستشهد فيها طه عنان نفسه بحكم اشتراكه فى الاضراب ، وكان دائم الدفاع عن أبيه كمجرد وطنى يؤدى واجبه . وعندما ألفى اسماعيل صدقى دستور ١٩٢٣ وهب الوفد لمحاربته اشترك طه عنان فى المظاهرات واستشهد بالفعل بين يدى صديقيه الراوى ورضا حمادة . بعد مثاليات طه عنان نواجه بمباس فوزى بكل متناقضاته ، فقد تركز اهتمامه فى تراث العربية لدرجة أنه لم تكن له هواية أخرى ، وكان مكتبه بالوزارة ملتقى لكثيرين من الشعراء والكتاب والصحفيين والزجالين من مختلف الأجيال ، ولعل كثيرين منهم كانوا يستمعون به فى مراجعة نصوصهم من الناحية اللغوية والنحوية نظير مبالغ بسيطة . وكان دائما يحسن الترحيب بهم فيفقد عليهم أعذب ألحان المديح حتى اذا ذهبوا انهار عليهم بالحجارة . ثم كون ثروة هائلة عندما اتجه الى التأليف الدينى وشيد عمارة فى عابدين أقام لنفسه فوق سطحها فيلا .

أما عدلى المؤذن فهو مثال الموظف الانتهازى الذى يصل الى أعلى المناصب مستغفلا فى ذلك كل الوسائل بما فيها الشفوذ الجنى وعندما تقوم الثورة يخرج أغلب معاونيه فى التطهير ويملق الراوى على الثورة فيقول : « وشعرت لأول مرة فى حياتى بأن موجة من العدالة تحتاج المعونة للتأصلة بلا هوادة فتمنيت أن تواصل سيرها بلا تردد ولا اعوجاج وفى لقاء وطهر الى الأبد » ( ص ٢٥٠ ) ، وكان الحياة الجديدة لا تصلح لحياة عدلى المتعفة فيصاب بسرطان الدم ويموت به بعد فترة وجيزة ، بعد عدلى

المؤذن يتتبع شريط الشخصيات فنرى عبد الرحمن شغبان مترجم الوزارة بكل عقده النفسية التي جاءت معه من أوروبا ، ثم عبد الوهاب اسماعيل الانتهازي الذي كان على استعداد لتغيير جلده ولونه طبقا للعصر . بل أن موقفه كان يتغير من شخص لآخر طبقا لمصلحته الشخصية ، ثم نقابل عبدة سليمان التي كانت أول فتاة تعين بالوزارة والتي تراوحت علاقتها بزوجها بين الشرعية وغير الشرعية ، أما عدلى بركات فهو مثال للنسوة الوارث الذي أضاع ثروته الطائلة على المخدرات والخمر والسهرات الحمراء وأخيرا نشر عليه جثة هامدة على شاطئ النيل . بعده يرد علينا عزمي شاكرا المتقف الذكي الصريح الذي رأى أن الخلاص الوحيد لمصر هو في حماية الثورة حتى تواصل مسيرتها .

أما عزيزة عبده فهي مثال الزوجة الفنانة التي تعيش للحب بحيث تمارسه مع أى شخص ويعلم زوجها أيضا لأنها لا تجد في ذلك عيبا . أما عسماوى جلال فهو العدو الأول لثورة ١٩١٩ في الجيش المصرى لايمانه الجازم أنه لا خلاص الا على أيدي الانجليز ، وقد استغل منصبه كضابط كبير بلواء الفرسان في التكتيل بالوطنيين ، أما عصام الحملاوى فهو الأرسقراطى الذى تحول بيته الى مأخور لانصرافه الى لذاته ، بينما يجسد عيد منصور النمط البخيل الدقيق اللفظ الذى يعيش بلا قلب ولا مشاعر وقد اتخذ من القرش معبودا ومقياسا للرجولة والتفوق ، أما غانم حافظ فهو الأب المصرى الطبى التقليدى الذى فقد ابنه الأكبر فى النكسة بينما عاد الابن الأوسط مصابا اصابة غير قاتلة .

أما فائزة نصار فهي الأنثى المتفجرة التى تمارس الجنس بعلم زوجها خارج البيت مثل عزيزة عبده ، وقد أهلتها أنوثتها للعمل بنجاح على الشاشة الفضية ، أما فتحى أنيس فقد أدرك أن الطريق المؤدى الى الحياة المريحة يكمن فى استغلال جنون العظمة عند الآخرين ، بينما يمثل قبرى رزق النعمة المضادة ، فهو يؤمن بأن الثورة هي النحل الوحيد لكل متاعب الشعب ويتضح بعد ذلك أنه من الضباط الأحرار ، أما كامل رمزي فهو المثقف الذى يقاوم كل المغريات ولا يعترف بالمجاملات والمساومات ، بينما كاميليا زهران تمثل الجيل الجديد الحائر ولكنها تعتمد على غريزتها الانثوية فى تقرير مصيرها وكانت غريزة صادقة الى حد كبير .

أخيرا يأتى الدكتور ماهر عبد الكريم الذى طالما سمعنا عنه فى الراية السابقة ، يأتى ليقتف أماننا بكامل هيئته وبسمعته العلمية الأخلاقية والانسانية ، فلم يعلن عن ميل سياسى قط ، ولم يقع فى رذيلة التعصب أبدا ، ولم ينطق فى حديث عن هوى أو حقد ، ووهب نفسه للعلم والخير

بحيث كان مضرب الأمثال في الإحسان سرا وفي سعة الصدر ورحابة الأفق وموضوعية التفكير ، وتنتهى لوحته بهذه النعمة المؤنة بالحياة والأحياء فيقول لمريديه : « قولوا في الدنيا ما شئتم ، لا جديد في التشاؤم ، ولكن الحياة في صالح الإنسان والا ما زاد باطراد ، وما زادت سيطرته على دنياه » . أى أنه يعارض نعمة الواقعية النقدية المتشائمة التي سادت الرواية من أولها بإعلان هذه النعمة الواقعية المتفائلة التي تقترب في جرسها من الواقعية الاشتراكية . فتجدد الحياة يتطلب ثقة الإنسان في نفسه وفي غيره . وهذه الثقة لا يمكن أن تقوم الا على الإيمان لأن الإنسان قادر على الخير بفضل قدرته على التحكم في سلوكه وتقرير مصيره ، بل ربما كانت فكرتا الخير والشر معا أصيلتين عند الإنسان ، باعتبار أنه يجعل غريزتين عاتيتين معا هما غريزة المحافظة على الذات وغريزة المحافظة على النوع ، وإذا كانت المحافظة على الذات تدفع الى الأثرة وحب النفس وما يتولد عنهما من شرور ، فإن المحافظة على النوع تتطلب الإيثار وحب الأبناء ورعايتهم ، ومن الممكن أن يمتد هذا الحب الى خارج نطاق الأبناء طالما أن النفس البشرية قد فطرت عليه ، عندئذ يتوقف الأمر على التكوين الثقافي والحضاري والاقتصادي والسياسي والعقائدي للمجتمع ، فهو التكوين الذي يقلب إحدى الغريزتين على الأخرى ، ومن الواضح أن هذه النعمة التي جسدها الدكتور ماهر عبد الكريم قد منحت توازنا للشكل الفني للرواية بحيث لم يبلور المجتمع من وجهة نظر واحدة متشائمة بل امتد ليشمل الواقع المعاش كله بكل متناقضاته . رغم أن الراوى لم يكن يلتزم بهذه الشمولية الموضوعية بل حرص على ابداء وجهة نظره الخاصة تجاه الأحداث وخاصة نحو ميله وتأنيده لحزب الوفد .

أما محمود درويش فيمثل الشباب المتزمت الذي يدفعه الكبت والحرمان من الجنس الآخر الى تلطيخ سمعة سعاد وهبى دون مبرر سوى التنفيس عن عقده المترسبة من جراء تربيته ، بينما تبلور لنا مجيدة عبد الرازق المرأة المصرية المثقفة التي كانت من ضحايا فترة الانتقال بين العهد البائد وعهد الثورة ، أما ناجى مرقص فيمثل الشباب الذي تتسبب ظروفه الشخصية وليست الاجتماعية الى الهرب من عالم المادة الى عالم الروح بكل اكتشافاته الغريبة ، بينما نجد أن نادر برهان يجسد لنا المصرى الذى تجرى الوطنية في عروقه منذ نعومة أظافره ، بل أنه يؤدي الغرض الوطنى عندما يكبر فى شخصية ابنه الطيار الذى استشهد فى حرب الاستنزاف . أما الشيخ هجار المياوى مدرس اللغة العربية فيمثل المدرس المتفتح الوطنى الذى لا يعرف أنصاف الحلول فى الوطنية والاستقلال ، وكان مؤمنا بالوفد الى حد كبير ، يقول عنه الراوى :

« ولا صدر قرار حل الأحزاب - بعد ثورة يوليو - رجع الى قريته في الصعيد فلم يبرحها ، ولا أدري ان كان ما زال على قيد الحياة أم انتقل الى جوار ربه . » ومما يذكر أنه في سبتمبر عام ١٩٥٢ أو ١٩٥٣ وكنت مارا أمام نادي الجيش القديم بالشاطبي ، رأيت بعض أعضاء الوفد واقفين في فناء النادي يحيط بهم جند ، وسمعت من بعض المرة بأنهم اعتقلوا وسيرحلون الى القاهرة ، ورأيت بين الضباط الذين يشرفون على الاجراءات الضابط محمد هجار ابن شيخنا القديم هجار للنياوي . تأملت الموقف ، نظرت طويلا الى الابن ، تذكرت الأب ، ثم خيل الى أني أسمع هدير الزمن وهو يتدفق حاملا متناقضاته المتلاطمة » ( ص ٤٠٠ ) .

في هذه الفقرة يتركز المعنى الدرامي لكل الأحداث والشخصيات التي مرت أمامنا بطول الرواية ، فالشكل الفني العام يهدف الى تجسيد هدير الزمن وهو يتدفق حاملا متناقضاته المتلاطمة ، وهذه المتناقضات كانت السبب في أننا لم نجد شخصية تكرر أخرى سبقتها ، فمثلا نجد أن وداد رشدي لا تكرر شخصية حنان مطفسي أو صفاء الكاتب بل تضيف تنويعا جديدة بالنسبة للراوي الذي يكتشف أنها لا تبحث معه عن الجنس ولكن عن الوداد والصفاء والحنان والاحترام والتقدير لأن الجنس ليس أساس كل العلاقات الانسانية المتناقضة ، وفي نهاية الرواية تهل علينا يسيرة بشير لتضع آخر لمسة ولتجسد روح المجتمع التي تتطلع الى مستقبل جديد ، فيعود بنا الراوي الى مهد طفولته حين كان يظفر بالسعادة بين يديها ، يقول الراوي :

« وأرادت أن تسليني فتناولت راحتي وبسطتها وهي تقول :

- ساقرا لك الطالع !

وراحت تتابع خطوط كفي وتقرأ الغيب ولكنتي استغرقت بكل وعيي في وجهها الجميل » ( ص ٤١٣ ) .

هذه هي اللبسة الأخيرة في الرواية ، وتوضح لنا رغبة مصر في استشراف آفاق المستقبل بينما ابنها لا يزال غارقا في حب وجهها الجميل رغم كل ما مرت به من محن وآلام .

هذا هو المستوى الرمزي للشخصيات والأحداث ، ولقد حرص عليه نجيب محفوظ حرصا شديدا حتى لا يدخل في نطاق الواقعية الفوتوغرافية المسطحة ، بل أن حرصه بلغ الحد الذي اختار فيه الأسماء بحيث تدل دلالة رمزية محددة على نوعية الشخصية ، فمثلا نجد تناقضا بين اسم إبراهيم عقل وظروفه الاجتماعية ، فلقد أراد أن يحكم عقله ولكن المجتمع

لم يكن يؤمن بالعقلانية ، بينما يسعى احمد قدرى الى المقدرة الفائقة فى السيطرة على مقدرات الناس من خلال عمله بالبوليس السياسى ، وأمانى محمد تجسد أمانى الراوى فى الحب والجنس بعد أن بلغ مرحلة الكهولة ، أما بدر الزيدى فكان البدر المنير الذى سرعان ما يدخل منطقة المحاق ، أما جاد أبو العلا فكان الأديب الذى يوجد على الآخرين بالحسنات من أجل مراجعة أعماله ، وحنان مصطفى نموذج مجسد للحنان الذى استمتع به الراوى فى صباه ، أما رضا حمادة فكان المفكر الذى يجد الرضا والحمد فى القيم والمبادئ الانسانية والارتباط به مهما عنف تيار الحياة فى صعوده وهبوطه معتمدا فى ذلك على ارادة الانسان حين تتوثب للصراع والتحدى وتتجاوز اليأس والأحزان ، أما سرور عبد الباقي فقد عرف السرور فى مطلع حياته العملية وبعد ذلك أصبح اسمه يسخر من حياته ، بينما كانت سعاد وهبى نشوة السعادة التى تسرى فى فؤاد طلبة الجامعة عند دخولها المدرج ، أما شرارة النحال فكان مثل الشرارة أو النحلة التى تنتقل من مكان الى آخر جامعة للفصل والفرص السانحة فى الحياة ، بينما كان صادق عبد الحميد مثال الصديق مع نفسه ومع الآخرين ، وصفاء الكاتب جسدت فى شخصيتها ذلك الصفاء الذى غمر الراوى فى صباه ، أما صبرية الحشمة فلم تكن حشمة بالمرة ولكنه لقب اتخذته لتغطية احترافها الدعارة ، بينما كان عشمواوى جلال الجلال الذى طارد المظاهرات الوطنية بالشنق والقتل والتعذيب ، أما كاميليا زهران فكانت الزهرة المتفتحة للحب ، بينما يحمل ماهر عبد الكريم كل صفات الكرم والخير والذكاء والمهارة ، أما محمود درويش فكان درويشا حقا ، بينما كان نادر برهان نمطا نادرا بالفعل ، أما وداد رشدى فكانت تحلم بالوداد والحنان بعيدا عن الجنس ، وتنتهى الرواية ببسيرة بشير التى تعود بنا الى مهد طفولة الراوى حين كانا اليسر والبشر هما علامتين المميزتين لحياته .

هذه الدلالة الرمزية للأسماء أضافت بعدا آخر للشخصيات بحيث ابعدتها عن التسجيل الفوتوغرافى المسطح ، أما شخصية الراوى فلم تعرف لها اسما رغم أنها كانت الرابطة الوحيدة بين هذه اللوحات ، وربما قصد نجيب محفوظ من عدم إطلاق اسم على الراوى أن يجعله يرمز الى المواطن العادى الذى يتبع حركة المجتمع أمام ناظريه ويندمج فى تيارها ويطلق عليها بآراء خاصة به ، ومع ذلك نجد أنه لم يكن له تأثير كبير على مجرى الأحداث بل كان سلبيا الى حد كبير ، بل أن تأييده للوفد والثورة وكفاح الشعب وقيم الانسان قد توقف عند حد التعليق عليها . صحيح أنه اشترك فى بعض المظاهرات ضد الانجليز اسماعيل صدقى ومحمد محمود لكنه لم يطغ بشخصيته على البانورا الاجتماعية العريضة التى تمثلت فى

هذا الاستعراض الضخم لمختلف الأنماط والشخصيات ، وكأننا بنجيب محفوظ يؤكد دراميا أن دور الفرد مهما كان بارزا وفعالا ومؤثرا في المجتمع إلا أنه لا ينفي أن الفرد نفسه هو نتاج فترة تاريخية معينة من الفترات التي يمر بها المجتمع ، أي أن العلاقة الجدلية المضوية القائمة بين الفرد والمجتمع هي التي تشكل مصير الاثنين اعتمادا على التأثير والتأثر في نفس الوقت . ولعل هذا الخط الدرامي الوحيد الذي قد يشد اللوحات المتتابعة بعضها الى بعض .

وقد يصعب علينا أحيانا أن نطلق لفظ « رواية » على « المايا » إذا حاولنا أن نقيمها بالمقاييس النقدية التقليدية التي تحتم عرض الموقف الأساسي بكل خيوطه في الفصول الأولى من الرواية ثم الانتقال بعد ذلك الى منطقة الصراع التي تقطع النصف الأخير من الرواية حيث تتصارع الشخصيات وتتداخل الخيوط وتتناقض المواقف وتتوالى الأحداث ، وقرب النهاية تتكشف لنا أطراف الصراع التي ستسيطر على دفة الأمور بحكم ثقلها الدرامي بحيث جعلت ميزان الشكل الفني يميل لصالحها بصرف النظر عن التأييد الشخصي للكاتب لها . فإذا حاولنا أن نطبق هذه المقاييس التقليدية على « المايا » فسنجد أنها لا تمت الى هذا النوع الأدبي بصلة ، ولكن ولع نجيب محفوظ بتجربة أشكال فنية جديدة يفرينا بالبحث عن الدلالات الدرامية الكامنة وراء هذا الشكل الجديد والسر في اختياريه له بالذات ، فرواية « المايا » لا تسير في خط زمني متصاعد نحو قمة الأحداث ثم تنحدر بعد انتهاء التعقيد الى السفح حيث النهاية ، فالشكل المتتابع من حيث اللوحات والنفحات والتنويعات والمتاليات لا يسير في هذا الخط المعروف ولكنه يتبع خطا متعرجا ، ويعتمد التعرج هنا في مدى ارتفاعاته وانخفاضاته على النقل الاجتماعي للحدث ، ففي اللوحات التي صورت المظاهرات الوطنية والأحداث المصرية كان التعرج يبلغ مداه من حيث الارتفاع والانخفاض ، أما في اللوحات الرومانسية أو العاطفية فكان التعرج يسير في ليونة بعيدة عن صخب الايقاع ، وهذا يدل على أن نجيب محفوظ قد اتخذ من روايته جهازا لقياس نبض المجتمع ، وبمعنى آخر قد أحالها الى جهاز السيسموجراف الذي يقيس الزلازل وكل الحركات الباطنية للأرض بتسجيلها في خطوط متعرجة على لوحات الرسم البياني ، وكانت شخصية الراوي بمثابة المحور الذي تدور حوله لوحة الرسم البياني .

وقد يقول قائل أن معنى هذا التحليل النقدي أن الرواية يمكن أن تستمر الى الأبد لأنها لا تحمل في ثناياها الخيوط التي يمكن أن تنتهي عند حد معين ، ولكن الذي يقرأ الرواية وعينه على الرموز والإيحاءات والدلالات يجد أن المؤلف قد حرص أن يربط أحداثه وشخصياته بمحاور أربعة على

وجه التحديد حتى لا يجرى وراء التصوير العفوى والارتجالى لمختلف طبقات الشعب وفئاته ، كان المحور الأول قد تجسد فى أصدقاء الراوى فى طفولته وصباه فى العباسية ، بينما تمثل المحور الثانى فى حياته الجامعية والزملاء والأصدقاء الذين بلوروا حركة المجتمع داخل الجامعة ، أما المحور الثالث فقد وضع فى حياة الراوى المصلحية ونظراته الى أنماط الموظفين الانتهازين أو المثاليين فى تحقيق أهدافهم الوضيعة أو السامية ، وأخيرا يأتى المحور الرابع الذى ارتبط بصالون الدكتور ماهر عبد الكريم الذى كان الراوى يتردد عليه مع صفوة من أهل الفكر والفن والأدب والعلم والثقافة . وقد ارتبطت المحاور الأربعة ببؤرة الشعور عند الراوى بحيث رأيناها من وجهة نظره الخاصة كأنسان يعايش أحداث عصره وينفعل بها . وقد حاول نجيب محفوظ إيجاد نوع من التلاحم العضوى بين هذه المحاور الأربعة عن طريق الاجتماعية معناها الدرامى ، ومكن الكاتب فى نفس الوقت من التحرر من التسلسل الزمنى التقليدى بحيث كان ينتقل بين الماضى والحاضر والمستقبل دون تنازع تقليدى . بدليل أنه يبدأ الرواية بلوحة إبراهيم عقل الذى كان أستاذا جامعيا للراوى ثم ينتهيها بلوحة يسرية بشير التى تجسد لنا طفولة الراوى المبكرة .

كانت حرية الحركة فى الانتقال الزمنى سببا فى تجنب الرواية التسجيل الارتجالى لأحوال المجتمع ، فقد برز المجتمع كوحدة عضوية متفاعلة بأرواحات وتناقضات مترابطة ، فكنا نرى فى لمحة سريعة العلاقة العضوية بين ثورة ١٩١٩ و ثورة ١٩٥٢ ، أو التناقض بين اليمين واليسار أو بين داخل الشخصية وخارجها . . . . . الخ بالإضافة الى أن كثيرا من الشخصيات كان يعرف الشخصيات التى وردت فى اللوحات الأخرى بحيث يكون لذكرها دلالة درامية تحاول أن توجد ذلك الخط المشترك بين اللوحات . بل أن بداية اللوحة السردية كانت تتوقف على موقعها من اللوحة السابقة واللوحة اللاحقة ، فكان السرد أحيانا يبدأ من طفولة الراوى فى العباسية ، وأحيانا من حياته فى الجامعة ، وأحيانا أخرى من ذكرياته المصلحية ، وأحيانا رابعة من صالون الدكتور ماهر عبد الكريم . ولكن لم نعتز على تسلسل زمنى بين اللوحات لدرجة أن اللوحة الأخيرة تنتهى بطفولة الراوى كما سبق أن قلنا مما يؤكد أن هدف نجيب محفوظ لم يكن مجرد التسجيل الواقعى أو التوثيق التاريخى أو التصوير الاجتماعى بل كان بلورة الخليفة النفسية والاجتماعية فى تشكيل درامى بحيث تبدو العلاقة الجدلية والدرامية بين كيان الفرد وحركة المجتمع دون أن يطفى أحدهما على الآخر بل يقلب عليهما الامتزاج والهارمونية ، وإن كان هناك رأى شخصى للراوى فلا يجب أن نعتبره الراى الخاص بنجيب محفوظ ،



لأن الراوى كان عبارة عن شخصية ضمن الشخصيات الأخرى ، يسر فى تيار الحياة وينفعل بحركة المجتمع من الناحية الذاتية الشخصية ، أما انفعال المؤلف فيجب أن يكون من الناحية الموضوعية الدرامية ، وهي الناحية التى يحتملها الشكل الفنى بصفة عامة .

ولكن الوحدة العضوية للشكل الفنى لم تكن بالاحكام الذى وجدناه من قبل فى رواية مثل « ميرamar » على سبيل المثال لا الحصر ، إذ أنه من السهل حذف بعض اللوحات دون أن يتأثر البناء العام للرواية ، فمثلا لوحة سابا رمزى الذى زامل الراوى عامين ثم اختفى ، لم تكن هذه اللوحة سوى تسجيلا لنمط اجتماعى معين ، والأثر الوحيد الذى تركه سابا رمزى هو كما يقول الراوى أنه « طبع فى خيالنا صورة لا تنسى ثم ذهب » . ولكن هذا الانطباع لا يؤثر فى شخصية الراوى وبالتالي لا نجد له فاعلية درامية فى مجرى الأحداث . فمن السهل العشور على أنماط كثيرة فى « المراه » ارتبطت فقط بالتسجيل الاجتماعى مما يؤكد أن انفعال الكاتب بنكسة يونيو ١٩٦٧ كان من القوة والضراوة بحيث أجبره على تشرح المجتمع بقسوة حتى يبحث عن الداء الكامن فى جسمه والذى أدى الى هذه المضاعفات الخطيرة ، فالرواية فى هذه الحالة هي المرأة التى تعكس المجتمع المعاصر بكل سلبياته وإيجابياته وعليه ألا يفضى النظر عن هيئته بصرف النظر عن نوعيتها . فالخطوة الأولى لتحديد الداء هي تشخيص الداء ، ولا يمكن الهروب من هذه الحقيقة والاستعاضة عنها بأضغاث الأحلام وغنوية الأوهام ، ولذلك كانت الأحداث التاريخية هي المحك الذى كشف عن معدن الشخصيات وبالتالي عن شخصية المجتمع .

فالأحداث التاريخية التى بدأت بثورة ١٩١٩ ثم إلغاء دستور ١٩٢٣ ثم حادث ٤ فبراير ١٩٤٢ وبعد ثورة ١٩٥٢ ثم قرارات يوليو الاشتراكية ١٩٦١ ثم نكسة يونيو ١٩٦٧ ومرحلة العذاب التى تلتها حتى عام ١٩٧٢ وهو تاريخ كتابة « المراه » ، وهذه الأحداث كانت العلامة المميزة للطريق التى شقها المجتمع المصرى منذ مطلع هذا القرن وفى نفس الوقت كانت المراه الكاشفة للأسباب الكامنة وراء سلوك الشخصيات . والدليل على أن هدف نجيب محفوظ كان كتابة رواية فنية وليس مجرد التسجيل الاجتماعى والتاريخى أن الشكل الفنى لروايته لم يتبع هذا التسلسل التاريخى . بل أن هذه الأحداث كلها ورد ذكرها فى لوحة واحدة من عشرات اللوحات التى قام عليها هذا الشكل بينما نجد أن لوحة أخرى قد بلورت العذاب الذى يخوضه الشعب المصرى بعد النكسة ، ثم تكتفى لوحة أخرى بالربط بين ثورة ١٩١٩ وثورة ١٩٥٢ ، ثم تأتى لوحة ثالثة فلا نجد فيها أى أثر للأحداث التاريخية وإن كان صديها ما زال يتفاعل فى

الخلفية ، وباختصار فقد حاول نجيب محفوظ أن يخضع المادة التاريخية والمضمون الاجتماعى للشكل العام لروايته ، ولكن يبدو أن ضغط النكسة على وجدانه كان من العنف بحيث أحس أن التزام الروائي في مرحلة حاسمة مثل هذه أن يجسد الارهاصات والآلام التي تجتاح باطن مصر وظاهرها من أجل الميلاد الجديد . وكأننا بنجيب محفوظ يتنبأ عام ١٩٧٢ بالميلاد الذي حدث في ٦ أكتوبر ١٩٧٣ عندما يقول في آخر سطور الرواية عن يسرية بشير التي ترمز الى مصر :

« من خلال الأمطار المنهمة رأيت يسرية واقفة أيضا في النافذة وهي تشير الى السطح وحملت طست غسيل نحاسي ومقشة ذات يد خشبية طويلة ومضت بهما الى الطريق ، ثم أرسيت الطست فوق سطح الماء ووثبت اليه وجعلت أدمعه بالمقشة فيسبح نحو بيت بشير . وانتبهت الخادمة ولكن بعد فوات الأوان ، لم تستطع تلك المرأة أن تخوض الماء الى فوقفت عند ناصية الحارة تنادى ولا مجيب . وغادرت الطست عند باب آل بشير المثبت فوقه تمساح محنط ، ومرقت الى الداخل حافيا متسبح الجلاب بالماء . وقابلتنى يسرية عند رأس السلم فقادتني الى الحجرة ، وأجلستني قبالتها على كنبه تركية ، وراحت تلمع شعري برقة وأنا غارس عيني في وجهها المضيء . ولا شك أنني رغم الجهد والبلل شعرت بالظفر والسعادة بين يديها . وأرادت أن تسليني فتناولت راحتي وبسطتها وهي تقول :

— ساقرا لك الطالع !

وراحت تتابع خطوط كفى وتقرأ الغيب ولكنى استغرقت بكل وعيي في وجهها الجميل » ( ص ٤١٢ ، ١٤٣ ) .

فاذا سلمنا بأن يسرية بشير هي رمز مصر وأن الراوى هو رمز الشعب لأدركنا أن نجيب محفوظ كان يتنبأ بالمبور العظيم في ٦ أكتوبر، فعل الرغم من كل الآلام والمذابات التي تجسدت في اللوحات المتتابعة كان هناك خط خفي في الخلفية يؤكد باستمرار الجوهر الاصيل لهذا الشعب ، هذا الجوهر الذي قد يختفي في الأحوال او الرمال بفعل التناقضات الاجتماعية ، ولكنها على كل حال تناقضات مؤقتة وعابرة ولن يبقى سوى الانسان المصرى الذى بنى الأهرام في سالف الأزمان في القرن العشرين عبر القناة ليثبت أنه ما زال قادرا على صنع المعجزات في عصر لا يعترف بالمعجزات ، وهذا الخط الخفى هو الذى منح المعنى الدرامى الدائم للرواية ، فقد ارتفع نجيب محفوظ فوق مستوى التسجيل المؤقت والتسطيح المباشر لأن هدفه دائما كان بلورة روح الشعب المصرى في

تشكيل درامى يخترق المظهر بحثنا عن الجوهر ، ومن هنا كان خلود الفن واستمتاع الناس به وتنوقه على مر العصور وفي مختلف البلدان ، فهو لا يعالج الظاهرة المؤقتة من خلال الانسان ولكنه ييلور ويجسد روح الانسان وتفكيره من خلال هذه الظاهرة التى لا تلبث أن تزول ، ولعل هذا هو المحك الوحيد الذى يحدد الأدب الذى كتب له الخلود من الأدب الذى كتب عليه الاندثار مهما كان براقا وشعبيا فى عصره ، لأن هذه الشعبية أو الجماهيرية كانت مستمدة من اهتمام الناس بهذه الظاهرة المعينة التى يعالجها العمل الفنى ولما انتهت الظاهرة وفقد الناس اهتمامهم بها فقدوا بالتالى اهتمامهم بالعمل الأدبى الذى نهض عليها وارتبط بها . وقد حاول نجيب محفوظ أن يبذل قصارى جهده فى تجنب الاهتمام المؤقت بالظاهرة المعاصرة واستطلاع أن يتجاوزها مستشرقا آفاق المستقبل الذى يتطلع اليه الانسان المصرى ، ومن هنا كان اهتمامه بكل من سلبيات المجتمع وإيجابياته بحيث لم يقنع بالنظرة المنحازة أو الأحادية الجانب التى تنغمس فى تناقضات المجتمع المعاصر حتى تفرق الى أذنيها بحيث لا ترى من الانسان نفسه سوى الظاهرة المؤقتة وهذا ما يحاول كل فنان أصيل أن يتجنبه .



## الطريق \*

### د . محمود الربيعي

لا يستطيع الانسان أن يتجاهل التشابه الموجود - في بعض الملامح - بين رواية « الطريق » لنجيب محفوظ ، وبين رائعة من روائع المسرح الاعريقي ، احتلت مكانا فريدا في تاريخ هذا النوع الأدبي ، هي « أوديب الملك » لسوفوكليس . لقد خرج أوديب يبحث عن حقيقة نسبه ، ومنذ خروجه بدأ وكأنه مدفوع بيد خفية الى أعمال قررت مصيره ، ودفعته في النهاية الى طريق مفلق حطمه تحطيا كاملا . وكذلك قام صابير الرحيمي برحلة تهدف الى تحقيق غاية قريبة من الغاية التي استهدفتها رحلة أوديب ، وهي البحث عن أبيه ، وباعتد الظروف التي اعترضت طريقه بينه وبين هدفه الأصلي ، حتى انتهى في السجن ، ينتظر تنفيذ الحكم عليه بالأعدام ، وإن كان قد بقي أمامه الاستئناف ثم النقض !

وفي نطاق هذا الاطار العام من التشابه ، تتشابه أيضا بعض الجزئيات ، في الأحداث ، وفي صفات البطل . كان أوديب يعيش هائلا في كورنث ، طانا أنه ابن ميروب وبوليبيوس ، حتى صرخ فيه رفيق لهو حلت الحمر عقدة لسانه : « انك لست ابنا لبوليبيوس وميروب ! » ومن يومها انقلبت حياته رأسا على عقب فخرج هائلا في رحلته الشهيرة التي انتهت على النحو المأساوي المعروف . وكان صابير الرحيمي يرقص لاهيا في ملهى الكنار الليلي بالاسكندرية حين صاح به مخبور أكل القبط قلبه : « يا ابن بسمة ! » ولكنه أثر أن يأخذ يثاره في الحال ، ولم يبدأ

رحلته الخطرة الى القاهرة الا بعد أن ماتت أمه ، وخلفت له هذا الأمل الغامض ، إذ قالت له ان أباه - الذى كانت قد أخبرته بموته - لا يزال على قيد الحياة ، وإن عليه أن يبحث عنه طلباً « للكرامة ، والحرية ، والسلام » . ولقد ارتكب أوديب فى رحلته جريمة قتل ، وارتكب صابر الرحيمى جريمتين . ولم يعد التشبه بينه وبين أوديب خالياً ، حتى أن نجيب محفوظ نفسه يورد فى تحليل شخصية صابر الرحيمى ، بعد أن ارتكب جرائمه ، على استاذ علم نفس أن « صابر مصاب بعقدة حب الأم وأنه يمكن تفسير اندفاعه الاجرامى بأمرين مهمين ، فهو أولاً وجد فى جريمة بديلاً عن أمه فأحبها ، وأن شعوره أصر على الانتقام لأمه فقتل صاحب الفندق كرمز للسلطة وطمع فى مصادرة أمواله كما صادرت الحكومة أموال أمه » (١) .

لكن التشابه بين أوديب الملك لسوفوكليس وبين الطريق لنجيب محفوظ يتجاوز هذه النقاط الى نقطة أخرى لها أهم من هذه النقاط جميعاً ، وهى ذلك الإحساس للوجود فى كلا العملين بالعبث الخفى الذى يتحكم فى حياة الناس . ذلك العبث الذى قضى النقاد دهرًا يعاولون تفسيره أو تبريره بالنسبة لأوديب الملك ، لكى يدفعوا مظنة نسبة العبث أو الظلم الى الآلهة ، وهو ذو صلة بذلك العبث الذى يجعل من نهاية « الطريق » شيئاً غامضاً متخبطاً يلغصه نجيب محفوظ فى عبارة واحدة هى : « السؤال الأعمى والجواب الفشوم » (٢) .

وعلى الرغم من وجود التشابه بين العملين مما قد أتحدث عن المزيد منه فيما بعد فإن صابر الرحيمى فى « الطريق » ليس أوديباً عصرياً على الإطلاق ، فمن الواضح أن كلا العملين ينتمى الى نوعه الأدبى الخاص ، ويعمل خصائصه المستقلة الثابتة فى الأداء الفنى ، ومن هذه الناحية فهو لا يشبه سوى ذاته .

ويجب أن نعترف منذ البداية أن هذا الأمل الكبير الذى جعله نجيب محفوظ المحرك الأساسى للأحداث - وهو الأب سيد سيد الرحيمى - لم يتجاوز فى أى مرحلة من مراحل الرواية حدود الفكرة الغامضة ، فالوصف الذى تصفه به الأم ، بسيمة عمران ، لابنها وصف غير محدد ، ومع أنه يحمل صورته طوال فترة البحث فإن ذلك لم يفلح فى جعله يحتل اهتمامنا كشخصية إنسانية من لحم ودم . وهو لم يبدأ أبداً لابنه طوال رحلة البحث

(١) الطريق ، ص ١٧٢ ، ١٧٣ .

(٢) نفس المصدر ، ص ١٨٥ .

على أنه أمل قريب النال ، ولم يتحدد في ذهن هذا الابن على نحو يقربه من وجدان القاري . والمواقف التي تبعث الأمل في العثور عليه مواقف أقرب الى التجريد منها الى التحديد . فصاير الرحيمي يحلم أحيانا أنه قد عثر عليه ، وأحيانا يتصور أنه قد رآه ، ولكن أحاسيسه في تلك الحالة لا يمكن الاطمئنان إليها . إذ كان ذلك عقب أن قتل صاحب الفندق خليل أبو النجا وحاول أن يتخلص من بعض آثار الجريمة برميها في النيل . ولقد تصور أنه رآه وهو على هذا النحو المضطرب . وقد أخذ منه الاعياء كل ماخذ . وحتى حين تأتى الأنباء في نهاية الرواية - حين يكون الابن في السجن منتظرا الاعدام ، وحين لا تجدى هذه الأنباء شيئا - تأتى باعتة مجردة لا تكفى لتصوره شخصية نابضة بالحياة ، فصفاة جميعا صفات مكبرة الى حد مذهل ، وشخصيته رمزية مفرقة ، وهو معنى أكثر منه شخصية انسانية . وقد يتجادل النقاد حول هذا المعنى ، ومن ثم حول تلك الرحلة المخطرة التي قام بها الرحيمي وأهدافها ، بل حول أهداف الرواية كلها . هل هي مثلا البحث عن الأصول والتقاليد التي لم تثبت النتائج العملية سوى أنه التماس للحرية ، والكرامة ، والسلام ، من سراب خادع لا وجود له . ومن ثم فهو لا يوفر حرية ، أو كرامة ، أو سلاما ؟ .

هنا ينبغي أن نترك هذه الأفكار العامة لنخلص الى ذات العمل ، نتعرف على عناصره ، من الشخصيات الرئيسية ، الى خط الصراع الساري فيه ، والأسلوب الفني لأداء الحدث الذي اختاره نجيب محفوظ . ولن نجهد طويلا لنهتدى الى أن الشخصية التي تلقى بظلمها على كل شخصية عداها في الرواية هي شخصية صابر الرحيمي ، ويمكن أن نطلق على كل الشخصيات الأخرى شخصيات ثانوية . وأحب أن أحتاط بسرعة فأقول انه ليس معنى كون هذه الشخصيات شخصيات ثانوية انها شخصيات فقيرة أو تافهة بالضرورة ، وإنما معناه انها شخصيات أريد لها أن تكون هكذا ، تؤدي دورا يساعد الحدث على التقدم ، ولا يشكل عصب هذا الحدث . وكثير من هذه الشخصيات مرسوم بعناية مثل شخصيات بسيمة عمران ، الأم ، والهام ، الحبيبة الروحية ، وكريمة ، العشيقة . وهناك شخصيات دون ذلك يقتصر دورها على تكملة الاطار الذي تضطرب فيه الأحداث ويمكن أن يقال انها تلعب دورها في « خلفية » الأحداث لا في صميمها ، مثل شخصيات محمد الساوي ، وعلى سريقوس ، من خدم الفندق ، واحسان الطنطاوي من جريدة أبو الهول ، ومحمسد الطنطاوي ، محامي صابر الرحيمي ، وحتى شخصية عم خليل أبو النجا

نفسها . وتبقى بعد هذا شخصيات هامشية تماما في كل من الاسكندرية والقاهرة ، لم يجد عليها نجيب محفوظ حتى بمجرد الاسم .

ان بطل الرواية - صابر الرحيمي - انسان هو « ابن أمه » ، نشأ في حضنها ، وتحت سيطرتها . وقد وفرت له هي حياة بعيدة عن جوها الذي تمارس فيه مهنتها - وكانت تاجرة اعراض - وذلك بغية أن تحصمه من أن يكون مصيره هو نفس المهنة . وقد انتهت حياتها بالسجن ومصادرة الثروة ، ولكنها قبل أن تموت تركت لابنها أمنية بقيت شوكة في حلقه الى النهاية ، وهي مشكلة البحث عن أبيه . وقد بحث أولا في الاسكندرية - حيث نشأ - ثم في القاهرة . وأثناء عملية البحث تعرف على الهام - وهي تعمل في الجريدة التي كان يعلن فيها طالبا العثور على سيد سيد الرحيمي - وعلى كريمة الشابة المتزوجة من صاحب الفندق العجوز . وقد تأمر مع كريمة لقتل صاحب الفندق ، ثم قتلها هي أيضا فيما بعد . وانتهى به المطاف في السجن ينتظر حبل المشنقة . دون أن يبدو أنه حقق تقدما يستحق الذكر نحو الهدف الذي خرج من أجله . بل الحقيقة المؤكدة أنه تأخر عن موقفه الذي بدأ منه خطوات .

هذا هو الهيكل العام للأحداث مجردا من كل ما فيه من فن . وقد سقته لأخضم به غرضا قريبا هو وضع يد القارئ على نوع الأحداث التي تعالجها رواية « الطريق » . ولست في حاجة الى الإشارة الى أن الجنس والجريمة هما العنصران البارزان في الأحداث . ومع ذلك فإن الأسلوب الذي يقدمهما به نجيب محفوظ لا ينزل بهما الى المستوى الذي قد نجده في الأدب المكشوف ، او القصص البوليسية . ان القارئ الجاد سيجد نفسه مجبرا على الوقوف عند أسلوب أداء هذه العناصر لا عندها هي وسيجد أن تتبع الانطباعات المتساقطة في تشابك على ذهن البطل مثلا ، وهو يفكر في جريمة القتل ، أمتع بكثير من احتباس الأنفاس لدى ارتكاب الجريمة نفسها .

وهناك بؤرة واحدة ، مضيئة وعميقة ، يمكن أن ترصد من خلالها معطيات الرواية كلها ، اذ تجتمع فيها خلاصة الأسلوب الفني الذي جنده نجيب محفوظ لأداء هذه المعطيات . هذه البؤرة هي ملتقى التيارين الذهني والشعوري عند البطل . ويتروتب على ذلك ان القسم الأعظم والأهم من قيمة الرواية - واكاد أقول قيمة الرواية كلها - لا يكمن في تسلسل الحداث الخارجية . وإنما في تلك « الخلفية » الذهنية والشعورية التي تجعل لهذا الحدث معنى متدمجا في السياق العام للرواية . وهذه « الخلفية » غير منظورة - اذا اعتبرنا التسلسل الخارجي للحدث - وإنما منسابة من



وعى البطل انسياجا صاعتا • ويمكن أن يقال - لتوضيح ذلك - ان رواية « الطريق » عمل فنى مروي من داخل البطل ، لا من خلال تطور أحداث خارجية ، وبواسطة احتكاك شخصيات معينة • الخ • ومجموع أحداث الرواية - اذا قيس من زاوية تسلسل الحدث الخارجى - محدود جدا ، ولكن انعكاس هذه الأحداث على داخل البطل ، على نحو يفسرها ، ويصلها فى سياق متماسك ، أمر يجعل منها قيمة غير محدودة • لهذا وجب أن يعطى هذا البعد الداخلى أعظم الاهتمام وأن يفضى النظر قليلا عن تتبع الاغراء الذى قد تلوح به القراءة الأولى السريعة ، والذى قد يشد القارىء للوقوف عند الجنس المحتتم بين صابر الرحيمى وكريمة ، أو التدبير القاسى لقتل عم خليل أبو النجا •

**والملاحظ منذ البداية أن الصمت لا الحوار - أو لنقل الحوار الداخلى**  
**الصامت لا الحوار الجهرى بالفعل - هو ما يتجه اليه البطل صابر الرحيمى •**  
فمنذ اللحظة التى يقف فيها فى ساحة المقبرة يتلقى التمازى فى وفاة أمه نحس هذا الميل الى اختزان انطباعاته التى يخلقها وقع الأحداث على نفسه • وهذا يساعد على اختصار الحدث اختصارا شديدا • ويستعين نجيب محفوظ على هذا الاختصار كذلك فى بداية الرواية بأسلوب فنى معروف هو أسلوب « الارتداد » الذى يحكى أحداثا مضت بعد أن تكون الأحداث الحالية قد تجاوزتها بالفعل • فى هذه المرحلة يبدو قلم نجيب محفوظ الروائى وكأنه ريشة رسام تنطلق فى مساحة محدودة من الفراغ ، ولكنها تلعب فى هذا الفراغ المحدود لعبا حرا بلا حدود • وهذا اللعب الحر يتراوح بين المقابلات اللفظية البديعة ( وهى لعبة فنية يجيدها نجيب محفوظ على مستوى الأصباغ التعبيرية المتوازنة لا على مستوى اللعب الفجج بالألفاظ ) : « وأما الجسد الجسيم الهائل فلم يكن ليهتز هزة واحدة عند القهقهة ، وقهقهتها كانت تهتز لها المجالس » (٣) ، وبين تصوير التناقض الذى لا يخلو من منطق خاص فى موقف بسيمة عمران التى لا تريد لابنها أن يرث مهنتها - ولذا تمزله بعيسدا فى شقة فى النبی دنيال - ولكنهاء فى الرغم من ذلك تدافع عن مهنتها هذه دفاع من يعتز بها : « أمك أشرف من أمهاتهم • انى أعنى ما أقوله ، ألا يعلمون أنه لولا أمهاتهم لبارت تجارتى » (٤) •

لقد وضع صابر الرحيمى بموت أمه ، وبالوصية الغريبة التى تركتها

(٣) نفس المصدر ، ص ٧

(٤) نفس المصدر ، ص ٩

له بالبحث عن أبيه ، أمام معادلة صعبة ، ولكنها صالحة لأن تكون بداية ديناميكية لرحلته الغريبة وراء أمل مستعص على التحقيق • وهو يتمتع هذه المعادلة دون أن يخرج عن طريقته في التأمل الصامت الذي يرتد بالحدث الى الداخل ، ويحيله الى انطباعات ذهنية ونفسية : « والآن أين هي الحقيقة وأين هو الحلم ؟ أمك التي ماتزال نبرتها تتردد في أذنك قد ماتت ، وأبوك الميت يبحث في الحياة • وأنت المفلس المطارد بماض ملوث بالدعارة والجريمة تتطلع بمعجزة الى الكرامة والحرية والسلام » (٥) •

وهذه المهمة الغريبة التي خرج لتحقيقها ، والتي تلخص هدف حياته كله ، تضطره الى فعل أشياء كثيرة من بينها - ولعله من أهونها - الأكاذيب ، فهو يزعم في بداية البحث أن سيد سيد الرحيمي صديق قديم لأبيه ، ولكن هذه الأكاذيب تتغير في القاهرة ، حيث يزعم لالهام أنه أخوه • ثم يجره ذلك الى سلسلة أخرى من الأكاذيب في طول الرواية • ولقد كان في المراحل الأولى من البحث مليئا بالتصميم ، مركزا كل طاقاته في البحث عن هذا الأب ، الذي يمثل بالنسبة له شعاعا مرفوعا هو الكرامة والحرية والسلام • وقد رفض في هذه المرحلة عرضا بالعمل في مهنة أمه رفضا قاطعا ، ومع ذلك فقد ثبت فيما بعد أنه مهيا لارتكاب عمل إجرامي كبير ، إذ أنه لم يرفض فكرة قتل خليل أبو النجا حين أوحى اليه بها كريمة • انه مهيا بحكم التركيبة المثقلة التي خلفتها له أمه ذات التاريخ المعقد في المهنة وفي الزواج - سواء أصبحت قصتها عن أبيه سيد سيد الرحيمي أم لم تصح - وبحكم الاعداد الخاص الذي أعدته إياه ، مهيا لمستقبل متجانس مع نوع الماضي الذي عاشه ، وحتى مع نوع الماضي الذي اكتنف ظروف أسلافه قبل أن يولد هو • ولعل نوع المستقبل الذي يناسبه ، والذي سيلقاه بالفعل ، هو الذي يمكن أن يفسر حديث الشيخ المشعوذ له حين راح يستشير ، فالشيخ يتحدث عن شيء مخالف تماما لما يبحث صابر الرحيمي له عن اجابة • ان صابر يتطلع الى أن يجد لدى الشيخ اجابة تفتح أمامه باب الأمل في مسألة أبيه ، مسألة الكرامة والحرية والسلام ، والشيخ يؤكد له أنه سيحصل على شيء ما ، وإن هذا والشئ في انتظاره ، لكن أي شيء ؟ انه المفامرات الجنسية مع كريمة ، وانه القتل • وكان هذه الحياة الموحلة هي الحياة الوحيدة المناسبة التي ينبغي له أن يسأل عنها أو ينتظرها :

« وشم الشيخ منديله ثم أحنى رأسه مستغرقا ثم قال :

• من جد وصل •

وترامى اليه حدير الموج فى الانفوشى فقال بأمل « بداية حسنة »  
وقال الشيخ :

• وتعب كليالى الشتاء •

اليوم بسنة وكم أنه باهظ التكليف •

• وستنال مطلوبك •

وفى جزع سألته :

• ما مطلوبى ؟ •

• انه ينتظرك بفارغ الصبر ! •

• هل يدري بى ؟ •

• انه ينتظرك •

لعل أمه لم تقل له كل شئ •

• اذن هو حى •

• الحمد لله •

• وأين أجده فهذا ما يعنينى حقا ؟ •

• الصبر •

• لا يمكن الصبر الى ما لا نهاية •

• أنت فى البدء •

• فى الاسكندرية ؟ •

أغمض الرجل جفنيه ثم تمتم :

• أبشرك بالصبر •

وقطب مفتاظا ثم قال :

• لم تقل شيئا •

فقال الشيخ محولا عنه رأسه :

— قلت كل شيء ، (٦) •

ومع بداية الرحلة ، وفي القطار من الاسكندرية الى القاهرة على وجه التحديد ، يبدأ حديث النفس ، الذى رأيناه حتى الآن ساكنا بعض الشيء ، ومحدودا بعض الشيء ، يبدأ فى الاتساع ، والصق ، والتحول الى تكوين تيار ثابت فى وعى الشخصية • هذا التيار الذى يمتد مكونا مجال رؤية واحدا يرى فيه الماضى والحاضر والمستقبل فى لحظة حاضرة ماثلة للعيان • وهذا المجال لا ينتمى فى الواقع الى زمن بعينه — مع أنه من زاوية مجرى الأحداث الخارجية ينتمى الى الزمن الحاضر ، ويشغل رحلة القطار — فقد انفصلت الحقيقة الخارجية عن الحقيقة الداخلية المستقرة فى وعى البطل ، وأصبحت الأخيرة هى المرجع الحقيقى فى تصوير الحدث ، وفى الاحساس بنموه • ونحن ، من خلال هذه الحقيقة الداخلية المركزة فى مجرى شعور البطل ، نستمد المعلومات الضرورية المتعلقة بالماضى ، اذ نحصل على مزيد من الأخبار التى زودت الأم بها ابنها عن أبيه ، والمتعلقة بالماضى القريب المائل مثول الحاضر ، اذ نحصل على صورة حية للاسكندرية من خلال انطباعها فى وعى البطل ، وكذلك المعلومات المتعلقة بالمستقبل ، وان كانت صورة هذا المستقبل غير محدودة المعالم فى مشاعره كما هو متوقع •

ومنذ وصول صابر الرحيمى الى القاهرة ، ونزوله فى ذلك الفندق المتواضع الذى سيكون مسرحا لأهم أحداث الرواية ، تبرز بعض المعانى التى تختلط بالحدث الممتد اختلاطا شديدا •

من هذه المعانى ذلك اللحن للتردد الثابت الرتيب على لسان الشحاذ :

طه زينة مديحى      صاحب الوجه المليحى

النصارى واليهود

أسلموا على يديه

وسنرى أن هذا اللحن يشكل لازمة ويسمع منذ الآن لدى كل نقطة من نقاط التحول فى مجرى الحدث العام ، يسمع عند اشتداد التوتر الجنسى وال عاطفى عند صابر الرحيمى ، ويسمع لدى حالات اليأس الشديد من بلوغ الهدف ، ويسمع لدى الارهاص الشديد بوقوع الجريمة ، بل

ان صاحبه الشحاذ نفسه يبرز ، وجها لوجه ، لصابر الرحيمى . فى صورته القبيحة المشوهة التى لا تنسى ، وذلك بعد تنفيذ جريمة القتل بالفعل . ثم يصطلم بالرحيمى بعد ذلك ، وهو ذاهب لتصفية حسابه مع كريمة ، فيكون ذلك ضوا للبوليس الذى يتبعه ، ومن ثم تطبيق عليه الحلقة ، وتكون النهاية .

ومن هذه المعانى ايضا ذلك التداخل الشديد الذى تكون فى ذهن صابر الرحيمى بين شخصية كريمة ، وبين شخصية فتلة اخرى ، كانت له معها مفامرة جنسية فى الأنفوشى . وقد لعب هذا التداخل دورا هاما فى بدء صلتته بكريمة ، كما لعب دورا اهم فى تطوير احساسه بهذه الشخصية ، وفى نضج تيار الوعى ، باعتباره أسلوبا فنيا ، فى ذهنه . ثم فى احكام الصلة النفسية بين ماضى البطل وحاضره ، فمن الواضح أن تصرفات هذا البطل فى مجموعها محكومة بدوافع كامنة فى ماضيه ، وفى ظروف تربيته ، وبالجمل فى نوع الحياة الماضية التى كان يحيها . ونجيب محفوظ يجمع هذه الخيوط الدقيقة التى تتألف منها حياة البطل فى الماضى ليسلكها فى مهارة ، فى مد اللحظة الحاضرة ، ثم ليجعلها تتجاوز هذه اللحظة الحاضرة لتشير الى المستقبل الفاض على نحو ما .

ان صابر الرحيمى يقف فى مفترق طرق دقيق ، بعد استقراره فى ذلك الفندق الذى سيبدأ منه البحث عن أبيه فى القاهرة ، وتتعاون صفات المكان على تفجير تيار وعيه ، فتتداعى ذكرياته على نحو حر ، ولكنها على حريتها وتنوعها مرتبطة بأصل واحد . والفقرات الأولى التى تصف حجرته فى الفندق لا تغلو من دلالات ايحائية ، ترهص بتفجير تيسار الوعى . لقد تركت الحجرة فى نفسه انطبعا بالقدم ، مما يوحي بأنه على وشك ان يعمل شعوريا الى فترة من الماضى . وقد بدت معالها عالية ، السقف ، وأعمدة السرير ، والنوافذة ، مما يعطى الاحساس بالفراغ والوحدة . وفى مثل هذه الحالة الشعورية عادة تتداعى هموم الحاضر والماضى . وكذلك تلح الطاقات المكبوتة . ان فن نجيب محفوظ هنا يقترب من فن جويس الذى يمد الى رسم الصورة التمهيدية الرامية الى تداعى اكبر قدر ممكن من المشاعر التى توصله الى قلب أسلوبه المفضل ، تيار الوعى . ولعل افعال بعض معالم اللغة العادية - كلمات الترقيم مثلا - افعال متمم ، وذلك لاعطاء الاحساس بالانسياب التلقائى ، وفيض الشعور . وواضح أن اللغة التى تصاغ فيها مثل تلك المعطيات المتشابكة ، التى ينتمى بعضها الى الماضى وبعضها الى الحاضر وبعضها الى المستقبل ، لغة خاصة ، صيغت بعناية شديدة . وهى تهدف عادة الى

أحداث الاحساس بصورة ما. أكثر مما تهدف الى توصيل معنى ما .  
والصور التي ترسناها هذه اللغة صور سريعة ، ولكن قدرا كبيرا من الضوء.  
قد ألقى عليها ، ومن ثم فإنها ، على سرعتها ، تعطينا أدق تفاصيلها .  
وفي مثل هذه الحالات يتخلى نجيب محفوظ عن لغة الوصف المادي ، التي  
يحكمها منطق التسلسل والنمو ، الى لغة اللقطة المركزة الحية التي تهدف  
الى السيطرة على اللحظة الشعورية الماثلة في النفس . هذه اللحظة التي  
لا تسفر عادة في وعي الشخصية سوى فترة زمنية تبلغ من القصر حدا  
لا تكاد منه تحس . لأن هذه اللحظة الشعورية لحظة شروء على هذا  
التحو ، فإن الفنان لا يملك حيالها الا أن يبحث لها عن لغة تناسبها سرعة  
واحكاما . . لغة أقرب ما تكون الى الشريط السينمائي ، الذي تتابع فيه  
مجموعة من الصور ، لا يربط بينها سوى وحدة الشعور المفهومة والمتبادلة  
بين المخرج والجمهور . ويغفل الى أن أشق شيء يمكن أن يواجه النقاد  
الأدبي هو وصف تلك اللغة وصلا موضوعيا ، واعتقد أن خير الطرق  
لوصفها هو مواجهة القارئ بها ، فربما ثبت - وكالقصور النقد الأدبي  
في هذه الحالة ! - أن مواجهة مثل هذه اللغة مباشرة ، والتغفل فيها  
على نحو حر ، أنفع للقارئ من كل تحليل لها ، أو تعليق عليها :

• ولما خلا له المكان شمله بنظرة سريعة فتركت في نفسه انطبعا  
بالقدم - السقف العالي والسرير ذو الأعمدة والكونصول . وقال ان أباه  
كان يحب بهذا المنظر حينما أحب أمه . ودلف من نافذة عالية وأطل  
على ميدان صغير في الطرف الشمالي من الشارع تتوسطه فسقية تسج  
نافورتها رذاذا على غلمان مهلبين . وأضاء المصباح ثم جلس على كنبه  
تركية قديمة . وراودته أخيلة جنسية . وتخللتها أحلام بالمشور على أبيه .  
أما نداء العينين اللوزيتين فعجيب كل العجب . ولعلها الآن تفكر في أمره  
وتتساءل . ولكن ليس ثمة ما يقطع بأنها هي . في زحمة المولد نهوته  
قائلة لا تقترب مني هكذا ، فقال متظاهرا بالكبرياء لم تقلها بنت قبلك  
فاجابت بكبرياء أشد ولكني أقولها وأعيدها . وذهبت في صحبة امرأة  
شرسة والهواء يلعب بضفيريها فأين كان عم خليل ؟! وعيناك اليوم التقت  
بعينيها أكثر من مرة وتجلت معان ، ولكن لم يلتصق بينهما ما يوحي بذكريات  
مشتركة . لم تقل عيناها أنها تذكر المجلس فوق سور الكورنيش عند  
قوارب الصيد المقلوبة . والأحاديث المتعلة للتستر على الرغبات الجامحة .  
وقبله خطفت أعقبها معركة غير حامية . وعندما أعيتك الحيل صحت  
سأقتلع يوما أطافرك . أما يوم المطاردة الرائعة وصراع الركن المظلم وشذا  
القرنفل والهواء المشبع برائحة البحر فكانت نصرا ضريحا ، ثم تلاه اختفاء  
وضعت ، لا هي ولا الأم الشرسة ، وأسف دأب طويلا ، حتى انتقلت أمك

من حال الى حال واستقر بك المقام في الشقة الانيقة بالنبي دانيال . من أدراك أن لهذا الفندق علاقة بمطلة القرشي ؟! وأن هذه الفترة المثيرة هي البنت القرنفلية . على أي حال فهذه الفتاة تثير عاصفة في دمك . وفي سواد مقلتيها ترى الليالي المرعبدة بأنغامها الجنونية . وما أحولك الى دفة الشهوة المحزية في فترات الراحة من البحث . وقيمة ذلك تتضاعف للوحيد الذي لا أهل ولا صاحب له . وعندما تجي المجزة ستقول له :

— أنا صابر . صابر سيد سيد الرحيمي ، هاك شهادة الميلاد ، وهاك شهادة الزواج ، وانظر جيدا في هذه الصورة .

عند ذلك سيفتح لك ذراعيه وتنجاب عنك الوسائس الى الأبد . وصرت امرأة أنيقة بكل معنى الكلمة . أين البنت المخطأة بملح البحر ؟ أين رائحة غفلة المدراء ؟! (٧) .

لقد نزل صابر الرحيمي في المجرة رقم ١٣ بالفندق . وقد ابتسم لدى سماعه الرقم ، وقد أثبت تطور الأحداث أن الظروف السيئة لازمتها منذئذ حتى وضعته في انتظار المشنقة . فهل حقق الرقم ١٣ ما يحيط به عادة من ظلال الشؤم ؟ واضح أننا لو قمنا بأدنى قدر من الربط بين هذا الرقم وما يحمل من ظلال من جهة ، وبين تطور الحدث على النحو الذي تطور عليه من جهة أخرى ، فسنصل دون عناء الى نتيجة تقول بالإيجاب . لكن السؤال الذي يحسن أن يسأل هو : هل يشير استعمال الرقم ١٣ الى وجهة نظر خاصة يعتنقها نجيب محفوظ بالنسبة له ، وبالنسبة لموضوع التضاؤم عموما ؟ ان هذا السؤال قد يفرى الباحثين عن المناخ النفسي لعملية الابداع الفني لدى الكاتب ، والباحثين في الانتاج باعتباره قيمة تساعد على تحليل شعور — أو لا شعور — مؤلفه . ولكنني من جهتي — وقد سألت السؤال — أوتر ألا ألع كثيرا في البحث عن اجابة له ، ذلك لأن همي الأول هنا هو قراءة العمل قراءة أدبية خالصة ، تؤثر ألا تبتعد كثيرا أو قليلا عن النص ، وتؤثر أن تستمد حقائقها كلها منه ، لا من أمور تكمن وراءه ، مهما قيل في أهمية تلك الأمور !

بدأت عملية البحث عن الأب . ذلك الأمل الفاض ، ومعها برزت العناصر الأساسية التي تتنازع نفس صابر الرحيمي . وهي عناصر متناقضة تضعه في حالة من التمزق المستمر . فهو ، أولا ، ممزق عاطفيا بين كريمة الشابة ، زوجة المعجوز خليل أبو النجا صاحب الفندق ، التي

تفجر غرائزه الجنسية الخالصة ، وبين الهيام التي عرفها في جريمة « أبو الهول » ، والتي عرف فيها شيئا جديدا بالنسبة لفكرته الثابتة عن النساء . وواضح أن قضيته مع كريمة قضية محدودة ، والهدف الذي يسعى وراءه معها هدف واضح ، أما هذه الفتاة الأخرى ، الهيام ، فإن الوضع معها وضع جد مختلف ، وجد معقد . إن الاحساس الذي يربطه بها احساس غريب عليه ، لأنه لم يوجد في حياته من قبل ، بل إن مكوناته النفسية تعمل ضده على طول الخط . وهو حين يراها لأول مرة يبحث فيها عما يبحث عنه عادة في كل أنثى ، ولكنه يرتد خائبا : « ولحظها منقبا عن مواضع للآثارة ، ولكن طرفه رد ممتلئا بالاعجاب وحده » (٨) ، وسرعان ما اكتشف أنها « شيء فريد » وفي ساعات قلائل كشفت عن طبيعة ثانية فيه وعن ذوق لم يذق به الأشياء من قبل » (٩) . هل هو مهيا لنعيم هذه الفتاة الروحي أو لجحيم كريمة ؟ يبدو أن عالم الهيام يحتاج إلى نوع من المؤهلات يقف هو دونها بعيدا ، ولكنه مؤهل بالفعل لعالم كريمة . ولذا فسرعان ما نجد عالم الأخيرة يستغرقه تماما ، بكل ما فيه من أزهار آتمة تتفتح عادة في النصف الأخير من الليل . وهذا الوجه العارم من جانب كريمة قد وضع الهيام - وسيد سيد الرحيمي نفسه - في منطقة الظل على نحو مؤقت . بل اننا نلاحظ أن هذا الوجه قد أضعف في نفسه الاحساس بالربط - الذي كان قد عقده أولا - بين كريمة وبين فتاة الأنفوشي ، تلك الفتاة التي كان له معها مغامرة من نفس النوع . وحين لوح لكريمة أولا بهذا الربط لم يبد مقتنعا للحظة برفضها وإنكارها ، ولكن التجربة الجسدية التي خاضها معها غطت فيما غطت على هذه الناحية ، فلم تعد تلح عليه . لقد انصهر ، وأغرق مشكلاته كلها في هذا الجحيم الذي انفتح له على مصراعيه . وهو ، ثانيا ، ممزق بين ماضيه ، بيئة أمه ، ومهنتها ، ونهايتها . هذا الوحل الذي يلطخه بالفعل ، وبين التطلع إلى مستقبل يجمع شمله بأبيه ، حيث الحرية والكرامة والسلام ، وخضوعه السريع لنار كريمة رمز حاد إلى أن حياة الوحل هي قدره الطبيعي ، وقد لعبت أمه فيه دورا كبيرا ، بينما الأمل المحلو في الحياة الشريفة في ظل أبيه شيء كالمهام تقف دونه كل العوائق الماضية والحاضرة . وهذا التصنيف - إن كانت كلمة « تصنيف » هي الكلمة المناسبة هنا - الذي يضع أم صابر الرحيمي وكريمة في جانب ، ويضع الهيام وأباه في الجانب الآخر ، واضح في الرواية على نحو مباشر ، بحيث لا يحتاج إلى

(٨) نفس المصدر ، ص ٣٩ .

(٩) نفس المصدر ، ص ٤٤ .



مجهود لقراءته . وقد عبر عنه نجيب محفوظ تعبيراً صريحاً<sup>١٠</sup> . وأشار إلى أنه أساس من أسس التمزق الحاد في نفس صابر الرحيمي .

« العقل ينصح به بأن يهجر الهام ولكنه لا يستطيع » هي كاييه فيها تمهده به وفي أنها حلم عسير التحقيق . أما كريمة فامتداد حي لأمه فيما تهبه من متعة وجريمة . ارجع إلى الاسكندرية واعمل قوادا لأعدائك . اقتل واغنم كريمة ومالها . استخرج الرحيمي من الظلمات وتزوج الهام » (١٠) .

ويتضح في هذا السياق أن الحلم الذي رآه صابر الرحيمي ، في المراحل المتقدمة نسبياً من عملية البحث عن أبيه ، حلم له مفزاه ، فقد رأى سيد سيد الرحيمي ، أباه وكأنه أبو الهام في الوقت ذاته ، مما يؤكد الوحدة الموجودة في ذهنه بين هاتين الشخصيتين . وقد تنكر له الأب في الحلم ، وزاد بأن مزق كل الوثائق التي تجعل لصابر الرحيمي جنورا في هذه الأرض ، الصورة التي تجمع سيد سيد الرحيمي مع بسيمة عمران ، ووثيقة زواجه بها ، وشهادة الميلاد ، وشهادة تحقيق الشخصية ، ومن ثم مزق أمه في أن يكون له كيان يسمى جاعدا إلى تدعيمه . ويرمز كل ذلك إلى أن باب الأمل المفتوح للحياة الكريمة قد أوصد أمام صابر الرحيمي ، وأن الباب الوحيد الباقي أمامه هو باب المغامرات مع كريمة . ولم يعد له خيار - فيما يشير إليه هذا الحلم باعتباره رمزا - يومئذ إلى الطريق الذي سستلكه الأحداث . وقد سارت الأحداث في هذا الطريق بالفعل ، وخاض صابر الرحيمي ظلمات كريمة دون تحفظ ، وقاده ذلك إلى الجريمة ، وأسلمه إلى نهاية « الطريق » ! .

على أن هذا التحول إلى طريق الظلمات لم يتم فجأة ، فقد بقيت نفسه موزعة بين كريمة والهام فترة ؟ فهو « مع الهام تعذبه كريمة ، ومع كريمة تعذبه الهام والتوفيق بينهما أمنية لا يجرؤ على تمنيتها » (١١) . لكن صورة الهام تتراجع - على رغبه - إذ يوغل به الحدث في الاتجاه المضاد ، حتى أننا لنراه يتهرب منها في النهاية ، لا رغبة عنها في الحقيقة ، وإنما لاعتقاده أن الهوية بينهما قد اتسمت على نحو لا يمكن معه عبورها . ومع ذلك فإن الهام لم تنكر له - وقد تم ذلك بطريقتها التي لا يمكن أن توصف بالجرأة أو الواقعية - وذلك على الرغم من تكشف كل الحقائق

(١٠) نفس المصدر ، ص ٩١ .

(١١) نفس المصدر ، ص ٨٨ .

لخاصة به ، ومن الواضح أنها كانت وراء ارسال المحامي الذى جاء للدفاع عنه بعد أن حدث ما حدث .

وخلال ذلك كله لا يتزحزح أسلوب تيار الوعي عن احتلال الصدارة فى تطوير الأمر الذى يجعل من هذا الحدث قيمة وكيانا مبنيا فى داخل الشخصية لا كيانا خارجا محكوما بمعطيات الوقائع الخارجية عن طريق تفاعل الزمان ، والبيئة ، وتحرك الشخصيات . ان الحدث الخارجى متسلسل ومستمر ، ولكن هذا التسلسل لا يحمل قيمة كبيرة من الناحية الفنية ، وانما تكمن القيمة كلها فى معنى هذا الحدث كما يعكسه تيار وعى صابر الرحيمى . ويبلغ هذا التيار مداه عند النقاط التى يؤذن الحدث فيها بالتحول . عندئذ يتشسبك الاحساس بالماضى والحاضر والمستقبل فى وعى البطل تشابكا يكاد يلغى الوعي بحركة الحياة فى الخارج ، اذ ينحصر الاحساس بالحدث فى بؤرة داخلية واحدة ، وفى تيار سفلى ثابت . ولعل من أهم هذه النقاط التى يؤذن فيها الحدث بالتحول الشديد ، الذى ستختلف الأحداث بعده - والى النهاية - عنه قبله ، بهد المغامرة الجنسية بين صابر الرحيمى وبين كريمة ، فى الامسية السابقة مباشرة على بدء تلك المغامرة يتفجر تيار الوعي فى ذهن البطل تفجرا شديدا . ويضئ هذا التيار صاعدا حتى يبلغ ذروة من أعلى ذرواته عند نقطة ثانية من نقاط التحول لعلها أهم حتى من سابقتها . وهى بداية التآمر بين كريمة وصابر الرحيمى على قتل عم خليل أبو النجا . انهما يبدأان التفاهم حول هذه المسألة على نحو يبدو فيه كل منهما على مستوى عال من الحرص . والتفلفل - الذى يأخذ شكل التظاهر بأن هناك عقبة فى الطريق لابد أن تزلزل ولكن كيف - هو الطابع الواضح لموقف كل منهما فى البداية . ان ارادة كل منهما تصارع ارادة الآخر - وسنرى أيهما أطول نفسا ا - ولكن الاقتراح المطروح للتخلص من هذه العقبة يلوح فى الجو طيلة فترة المحاورة . على أن الجولة الأولى من الحوار ، وان انتهت على نحو متراجع ، تعطى اشارة لا يخطئها الانسان الى أن كريمة هى أكثر الجانبين احتياطا وحكمة :

- ولكن يوجد بلا شك حل .

- ما هو ؟

- انى أسأل .

- وأنا أسأل .

لكنى توقعت فى لحظة أن تقول شيئا هاما :

- لا رأى عندي ، ولكنه حلم ، كالتليفون ، [ الذى ينتظره صابر  
الرحيمى رداً على الاعلان الذى نشره للبحث عن ابيه ] أن أوث سريماً  
الفندق والمال المودع باسمى ، وأن تعيش معاً الى الأبد .

- آه .

- عيينا اتنا عند العجز نحلم .

- ولكن الحلم قد يتحقق فجأة .

- كيف ؟

- يتحقق وحده !

- صوتك ضعيف يقطع بأنك لا تصدق نفسك .

- نعم ، اذن ؟

- واذن سيطلع الفجر ونحن لا ندرى ، وقد قلنا ما يمكن أن

يقال ، (١٢) .

هكذا أنهت هي الحوار على نحو محايد فى الظاهر ، ولكنه مليء  
بالتفجرات فى واقع الأمر . لقد زرعت شوكة فى حلقه ، وتركته ينازعها .  
وعند هذه النقطة يتفجر تيار الوعى الذى تحدثت عنه ، متشابكا كخيوط  
المصيدة ، وهو يتخبط فيه تخبطا يبرز مشكلة القتل ، باعتبارها الحل  
الموحى به لازالة العقبة . ان قيمه ، وذكرياته المخزونة فى سطح وعينه  
وقاعه على السواء ، وتطلعه الى مستقبل غامض مستمض ، تتعاون كلها  
فى جعل فكرة القتل تسيطر على منطقة وعيه سيطرة كاملة . والمعجم  
الذى يستخدمه نجيب محفوظ فى تصوير تساقط معطيات الواقع الخارجى  
على ذهن صابر الرحيمى ، وانسيابها فى مجرى تيار وعيه ، معجم يدور  
حول القتل ، ومشتقاته ، وجوه العام . ولست عموماً من الذين يميلون  
الى الاسراف فى تصميم جداول احصائية للمعجم الذى يستعمله الكاتب ،  
وما يحمل ذلك من دلالات ( وهو اتجسأ معروف ، والبعض فى الغرب  
يبلغ به درجة استخدام العقول الحاسبة ! ) ولكننى أحب مع ذلك أن أورد  
هنا أمثلة لنوع المعجم المستخدم - مفردات وتعاير - فى موقف تحكمه  
فكرة القتل . ويكفى أن أقول ان الصفحة التى ساقبتسها فيما بعد  
تضم ، من المفردات والتعاير البالغة الأهمية فى تصوير الاحساس بجو

الجزية ، ما يأتي : الظلام ، الموت ، ظلمة القبر ، عندما نطق القاضي بالحكم ، السجن ، سأقتله ، قتلتي ، قتلها ، قاتل ، سأقتلك ، جريمتي ، القتل ، تموت ، يقتل ، ضربات وحشية ، هل تحب المشتقة ؟ ارساله الى القبر ، قتلها :

« اندس تحت الغطاء فخشيت كآبة مقبضة . الظلام لون الموت . وظلمة القبر تشهد الآن صورة لأملك لم يشهدها أحد . وعندما نطق القاضي بالحكم وددت أن تخنقه . وفي السجن قالت لك « أنا عارفة الوغد الذى وشى بى ، سأقتله » . كنت جميلة وقوية . وما اعترى صحتى فى السجن لا ينسى . وحبك لى لا ينسى كذلك . أما صورتك الآن فلا يمكن تخيلها . كم من موم تتلاشى لو اعترفت لالهام بكل شيء . هي تعطيك كل شيء صادق وأنت لم تعطها الا حزمة من الأكاذيب . أبى لم تصر على الاختفاء ؟ قال : « أمك تظن أنها قتلتنى وفي الحقيقة أنا الذى قتلتها » . اذن غانت مخيف لأنك قاتل « ولكننى سأعرف كيف أهتدى اليك » : والهام أنت تفتصبها وهي تقاوم بشدة . وتصيح وهي تدارى ثوبها الممزق سأقتلك . سأقتلك أنا لأخفى جريمتي . وارتفع صوت المؤذن عند الفجر فهاله أنه لم يزم دقيقة واحدة ولكنه تذكر الاغتصاب والقتل فهذات نفسه قليلا وأدرك أن النوم سرقه وهو لا يدري بعض الوقت . ولمله حلم بالسهاد فيما حلم . واستيقظ مرة أخرى فى السابعة وفتح النافذة فرأى الضباب يزفر على الآفاق ، والسماء طبقات من الألوان القاتمة . وترامى اليه صوت الشحاذ :

طه زينة مديحي صاحب الوجه المليح

وما كاد يبلغ باب الاستراحة حتى رأى عم خليل نازلا متكئا على ذراع على سرياقوس ، متلفعا بالعباءة . جلس ينظر اليه من بعيد ، الى يده المعروقة المرتعشة ، والكوفية السوداء التي أخفت عنقه النحيل . خير ما تفعل يا عم خليل هو أن تموت . أنا أعرف عنك أكثر مما تتصور . أنت لا تنام الا بالنوم وبعد أن تدلك كريمة طويلا . وسعادتك تمارسها فى الحنان العقيم . ولذتك الوهمية عندما تجردا من ثيابها فتذهب أمامك وتجن . ثم تحبها براحتك . يستوى لدى أن يجى أبى أو أن تذهب أنت . مرة أو شاك أن يقتل فى الكنار الليل . فى طريقة المرحاض اعترضه ضابط بحرى وقال له : « اترك عليه فنار والا .. » واشتبكا فى صراع مخيف . تلقى منه ضربات وكيل [كذا] له ضربات وحشية . ولم يكف حتى حين استلقى غريمه بلا حراك . لم تعد مجرد خطة للتغلب على الحصم . ولكن اندفاعا جنونيا للقضاء عليه . لولا أن رمى النادل بنفسه

عليه صائحا : « هل تحب المشسقة ! » ، وعند القبر قالت أمه :  
« يا حسرتي لما أسمع أنني كنت سأفقدك ! » . وقالت : « إذا ضايقك  
وغد فخيرني وأنا قادرة على إرساله إلى القبر » . كما فعلت مع منافسة  
لها فقتلتها رجل من أعوانها ثم فر إلى ليبيا . وقالت الاسكندرية ان بسمية  
عمران هي الفاعلة الأصلية . ولكن أين الدليل ؟ أما أنت يا عم خليل  
فإن تغيير تفيرا يذكر بعد الموت » ( ١٣ ) .

هكذا يضي الحدث الروائي صاعدا ، لا في شكل أحداث خارجية  
متسلسلة ، وإنما في شكل صراع ذهني وشعوري ينضج ببطء في داخل  
صابر الرحيمي . ويلاحظ أن الأحداث الخارجية التي تتخلل تيار الوعي  
لا تقوم إلا بدور الربط الضروري ، وهي أحداث روتينية في حياة صابر  
الرحيمي ، وحياة الناس حوله ، وليست لها قيمة كبرى بهذا الاعتبار .  
وحتى الحوار بين كريمة وبين صابر الرحيمي ، الذي يعطينا في استمراره  
مزيدا من المعلومات عن تدبير الجريمة وطريقة تنفيذها ، لا يعطينا التوتر  
الذي يمدنا به انسياب وعي صابر الرحيمي تمهيدا لهذا الحوار ، أو تعليقا  
عليه . وحين يأتي يوم التنفيذ تتجمع الأجراس كلها لتدق في رأس صابر  
الرحيمي ، وتنبش مشاعره الظاهرة والباطنة نبضا قاسيا ، ويصطرع  
كل شيء من جديد في بوتقة وعيه الصامت الصاخب ، ويتعطل الاحساس  
بالزمن الخارجي ، فلا نكاد نحسه الا من خلال أشياء عرضية كرنين جرس  
التليفون . هنا ينضج الحدث في ذهنه وفي شعوره نضجا لا يدع مجالا  
للتراجع ، وتتجمع كل المعطيات المتاحة التي تنتمي إلى ماضيه وحاضره  
ومستقبله ، تتجمع نابضة في ايقاع واحد متجانس على الرغم من تباعد  
عناصره تباعدا يصل أحيانا حد التناقض :

« تذوق البيض واللبن والفاكهة وانظر جيدا إلى هؤلاء الناس في  
الاستراحة فعما قريب ستختلف عنهم جد الاختلاف . وعندما يأتي الليل  
ستكتسب صفة دعوية غريبة فتندم إلى طائفة المجرمين . ها هو عم خليل  
أبو النجا يستقبل الصباح البارد ، يله لا تكف عن الارتعاش ، ولا يفكر  
في الموت . سيقف عمرك عند العاشرة مساء ، أنت لا تعلم ولكني أعلم .  
فلا تشغل بالك بمتابعب الدقيقة التالية ، تقبل نصيحة أخ يائس . ولعل  
الآن أشارك الله في بعض علمه بالقيبر ، منذ قبلت أن أكون قاتلا . ورن  
جرس التليفون فضحك ضحكة سمعها الأقربون من حوله ، أمو سيد  
سيد الرحيمي في اللحظة الحاسمة ليغير المصدر المحتوم ؟ ورفع عم محمد

الساوى السماعه ثم قال : لا .. لا يا حضرة ، لا .. لا .. وأنا اقول  
لا يا سيدى الرحيمى . أنت تنكر ابنك وابنك سينكرك ، ليس فى حاجة  
اليك ، سيبحث عن الحرية والكرامة والسلام عند غيرك . ها أنت تتشاب  
يا عم خليل فحتام تغالب النوم الأبدى ؟ لماذا تصر على جرى الى مصير  
محتوم ؟ ما معنى أن يتمتع بمالك سالب حياتك ، وأن تسقط أسمى بلا عقل ،  
وأن يصمت أبى بلا رحمة . وأن تتعلق آمالى بأزهاق روح ، خبرنى عن  
معنى ذلك كله . أسبوع مر ولا فكر الا فى الجريمة . وكم كانت الأحلام  
مختلفة عندما تحرك القطار من محطة الاسكندرية . وهؤلاء الرجال الم  
يرتكب أحدهم جريمة ! ثروة المال والحرب والحظ التى لا تنتهى ، ونبوءات  
عن جرائم فى باطن الغيب ، وغفلة تامة عن جريمة تدبر تحت  
أعينهم ، (١٤) .

ان السخرية تبلغ حدا عاليا فى المواقف المتفاداة التى يقيمها نجيب  
محفوظ داخل الحدث الفنى الممتد فى وعى صابر الرحيمى . ذلك التمزق  
الذى أشرت اليه فى نفس البطل ، وذلك التضاد بين الهدف الأصل  
للرحلة ، وهو توفير الحرية والكرامة والسلام ، وبين النتيجة الفعلية التى  
توشك أن تنتهى اليها ، وكذلك التضاد بين فرار البطل أصلا من حياة  
الاثم ، ووقوعه الآن ، على نحو مفرق ، فى هذه الحياة . ثم ذلك التناقض  
الذى يبعث على السخرية المرة ، والذى نجده فى بعض أمور قد تبدو على  
هامش الحدث ، لأن نجيب محفوظ يلقي بها القاء عفويا ، وهى فى الواقع  
تكون عسبا من أعصابه الحساسة . مثال ما يمدنا به من معلومات ترد فى  
حوار خاطف بين كريمة وصابر الرحيمى على الترتيبات النهائية لعملية  
القتل حول القضيبي الذى أعد ليكون سلاحا للجريمة ، وأنه كان فى الأصل  
« رجل كرمى ولادة أثرى » (١٥) . ترى ماذا يعنى هذا على وجه التحديد ؟  
عبث الحياة يجمع فى وسيلة واحدة بين المهد واللحد ، اذ يجعل أحد حديها  
عاملا مساعدا على الحياة ، والحد الآخر عاملا مساعدا على الموت ؟ ان صح  
هذا التفسير فتلك قضية شغلت العقل البشرى والعاطفة البشرية من  
قديم ، فقد أرق أباء العلاء الممرى ذلك التناقض الذى يجمع بين المهد واللحد  
فى منطقة رؤية واحدة ، وهال المتنبي ذلك السلاح ذو الحدين البادى فى  
ولوع الناس بتركيب سنان لكل قناة . وما هى ذى نفس القضية – أو  
قضية جد قريية منها – تعود فتؤرق نجيب محفوظ على طريقته الخاصة .

• (١٤) نفس المصدر ، ص ١٠١ .

• (١٥) نفس المصدر ، ص ١٠٥ .

وفي مجال قلبه الفني الخاص ، فيسلكها في جسم الحدث الروائي على هذا النحو الذي لا يكاد يحس .

لقد وصل الحدث - عن طريق هذا الأسلوب الرئيسي الذي استخدمه نجيب محفوظ في تطويره وهو أسلوب تيار الوعي - مرحلة عالية من النضج الفني ، وسبقتي منذ الآن ، ولفترة طويلة ، عند هذه المرحلة العالية . واذ يقف صابر الرحيمي في حجرة الضحية ، متربعا لتنفيذ الجريمة ، والظلام يكتنفه ، يلح تيار الوعي من جسده الحاحا شديدا . وتتشابك خيوطه المعتادة ، مشكلة ذلك النسيج المتمسج المحي ، الذي يضطرب اضطرابا حرا فيكشف عن ذوات متنافرة متجانسة في ماضيه وحاضره ، القتل ، وحب الهام والبحث عن المستقبل ، وآلام الأم ، وجسد كريمة . ولا ينسى نجيب محفوظ أن يذكرنا - في هذه المرحلة الفاصلة - بذلك اللحن المميز المتمثل في المديح الرتيب الذي ينشده الشحاذ ، ذلك اللحن الذي يقف علامة خارجية متسلطة ، توفر احساسا بالعالم الخارجي . يشبه ذلك الاحساس الذي وفره رنين جرس التلفون في موقف آخر .

ان مشابه أخرى بين صابر الرحيمي وبين أوديب تلح علينا . وحين تنتهي الأحداث على النحو الذي انتهت عليه ، وتنتهي من أنفسنا جوانبها المثيرة ، ونعود لنلقي نظرة على الموقف كله . لا نملك الا أن نرى في صابر الرحيمي - من بعض الزوايا - ذلك الشخص الذي يقع ضحية لظروف معينة تجعل منه أداة تنفيذ ساذجة في يد جهة أخرى . ولن أذهب بعيدا لأحلل التشابه بين نبوة العراف التي تمت قبل أن يولد أوديب ، والتي بدا أوديب وكأنه يدفع ثمنها ، وبين تلك النبوة التي أشار محامي صابر الرحيمي الى شيء قريب منها حين قال له : « ربما اشترت في مرافعتي باعتبارها أول جناية كتبت عليك قبل أن تولد » (١٦) . كذلك لن أذهب بعيدا في تحليل نشأة البطل ، وفساد أمه له بمزله عن الحياة ، الأمر الذي ألح عليه نجيب محفوظ الحاحا شديدا . وحسبي أن أشير الى الملابس التي اكتنفت تنفيذ جريمة قتل عم خليل أبو النجا ، وكيف بدا أن جميع الأطراف المعنية ، من كريمة الى البوليس والنيابة ، تعرف ما تريد ما عدا شخصا واحدا هو صابر الرحيمي . لقد بدا ساذجا ، مندفعاً ، يترك في موقفه ثغرات لا يمكن أن يتركها المجرمون الحقيقيون . وقد سبق أن قلت ان حواراً مع كريمة حول جريمة القتل يشير الى أنها أخطر الطرفين . والواقع أن جريمة القتل كانت معدة « في رأسها الرشيق » - على حد تعبير

نجيب محفوظ - والمسألة التي بقيت هي أنها استطاعت بمهارة دفع صابر الرحيمي الى التنفيذ . وقد بدأت الثغرات في موقفه بعد التنفيذ تتضح واحدة تلو الأخرى . من هذه الثغرات حادثة نسيان القفاز في يده - وكان مفروضا أن يتخلص منه في النيل - وما تبع ذلك من مضاعفات تتصل بما جرى بينه وبين علي سريقوس صبيحة اكتشاف الجريمة . وقد كان هذا موضع مسالة في التحقيق المحكم الذي أجراه نجيب محفوظ على لسان المحقق ، والذي بدا فيه موقف صابر الرحيمي بعيدا عن التدبير المحكم . ومنها تلك المحاورة التي يتظاهر بأنه يجريها في التليفون ، وهو في الواقع يتوجه بها الى كريمة ، وذلك حين زارت الفندق بعد عملية القتل . ولنستمع الى تلك المحاورة التي تجري من جانب واحد ، ولننظر هل يمكن لقاتل أن يجازف بها ، بعد تنفيذ جريمة ، والجو عادة يكون مشسحونا بالمخاطر ، وعى القاتل لابد أن يخبره بأن كل كلمة أو حركة تخضع لمراقبة دقيقة :

- يجب أن تتصل بي بأى وسيلة ، بالتليفون على سبيل المثال .

حولت عنه عينيهما ولكن خيل اليه أنها فهمت لعبته وقال :

- أريد أن أعرف أشياء كثيرة ، لا شك أنك تدركين موقفى تماما ، لابد من تفاهم بوسيلة ما ، ولا تنسى أن تقودى تنفذ بسرعة .

رمقته بنظرة سريعة محذرة فقال :

- انى مدرك تماما لجميع المصاعب ولكنك لن تعدى حيلة

ذكية ، (١٧) .

وثمة نفرة أخطر جعلته يقع بسهولة شديدة فى يد المسئولين ، وذلك بعد أن وقع بهواه فى الفخ الذى نصبت له كريمة . ان تصرفه المنذفع بعد المحاورة التي تمت بينه وبين محمد الساوى ، والتي يبدو واضحا منها أنها فخ مدبر ، وبخاصة عندما يتطوع محمد الساوى فيمنحه بضوان كريمة كاملا ومفصلا دون أن يستدعى الموقف ذلك ، ذلك التصرف المنذفع الذى انتهى بقتله لكريمة ، ووقوعه فى يد البوليس ، يؤكد تلك السذاجة التي تجرده من كثير من الممانى الحبيشة التي تحيط بالجرمين ، وتبقى الباب مفتوحا أمامنا لنجد فى أنفسنا أسبابا للمعطف عليه .



ولقد انتهت حياته ، فيما يبدو بالقبض عليه ، وصدر حكم الإعدام ، ومن ثم فإن الحدث الخارجى قد بلغ نهايته . ولكن ذلك لم يكشف الستار عن حقيقة بعض الأحداث ، فقد بقى موقف كريمة لفزا محيرا ، حل خدعته فاستخدمته لحسابها لتعيش مع رجل آخر ، أم كانت صادقة فى دفعه الى الجريمة بغية أن يخلو لهما الجو ؟ وسيد سيد الرحيمى ، الذى بدأ لفزا ينتهى كذلك لفزا . هذان هما السؤالان المعلقان اللذان يشغلان ذهن صابر الرحيمى ، حتى بعد أن انتهى : « لكن أحدا لم يعرف ان كانت كريمة صادقة أم كاذبة ، ولا ان كان الرحيمى موجودا أم لا » ( ١٨ ) .

وعندما تنتهى الأحداث الخارجية على هذا النحو يدفع نجيب محفوظ بالجو كله . وبشكل مفاجئ ، الى منطقة التجريد الشديد . لقد فرغ من الجسم الرئيسى لهيكل الرواية . وكأنه الآن يتحلل فجأة من المنطق الروائى جملة ، اذ يلجأ الى التلخيص التقريرى ، او الاخبار الشبيه بما يرد على لسان المبلغ على خشبة المسرح . ويبلغ التجريد مداه فى نهاية الرواية ، اذ يلوح كل أمل من الأعمال التى أودعته بها مشاعر البطل ، فى مراحل تطور الحدث المختلفة ، بعيدا كما لم يكن كذلك من قبل .

هل من الضرورى أن يطرح بعد ذلك السؤال الرامى الى الكشف عن هدف نجيب محفوظ من رواية « الطريق » ؟ وهل من المحتم أن تكون هناك غاية اجتماعية أو فكرية محددة يرمى الى تبليغها للقارىء ، ومن ثم يتعين على الناقد أن يكشف عنها فى قراءته ؟ لقد سبق أن أشرت اشارة عابرة الى التفسيرات التى يمكن أن تقسم لرحلة صابر الرحيمى ، وكل عمل فنى يحمل - بداهة - أفكارا خاصة يوصلها المؤلف من خلال قالب خاص . ولكننا ينبغى ألا ننسى أن بناء القالب نفسه على نحو فنى ، قائم على استمرار صراع خاص ، إنما هو معنى من المعانى ، التى يصح أن تعتبر غاية كافية بذاتها . وغايتها الكبرى حينئذ هى تحسس بعض أنواع الايقاع الخفية فى الحياة الانسانية ، بغية ضبطها ، وجعلها مسموعة بوضوح .



## اللمس والكلاب

د • فاطمة موسى

منذ نشر نجيب محفوظ الجزء الأخير من ثلاثيته العظيمة عام ١٩٥٧ تكهن المتكهنون بأنه سينقطع حتما عن كتابة الرواية ، فلم يعد في إمكانه أن يسير بتأريخ أسرة بين القصرين الى أقرب مما سار في السكرية لأن أحداث السنوات الأخيرة الصق بحياتنا من أن تصلح مادة لقصة في مستوى الثلاثية ويسألون كيف يتسنى للكاتب أن يضع هذه الأحداث على مبعدة منه وينظر إليها من كل جانب بدون أن تطرف له عين وهو الذي يمشى في قلبها ؟ ومن قائل ان نجيب محفوظ قد أفرغ ما في جعبته ، عن مجتمع اليوم .. وقد توجت جهوده بنيله جائزة المولة ، وأنه متجه الى التصوف والتعبير الرمزي ، وكان فنانا حساسا كنجيب محفوظ يمكن أن تفرغ جعبته في يوم من الأيام ! •

ومنذ أيام طلع علينا نجيب محفوظ بقصة جديدة هي اللمس والكلاب يدرك من يقرأها من منذ الوهلة الأولى أنه قادر على تجديد نفسه دائما وأنه ( بلغة الدعاية لنجوم السينما ) ، قد تفوق على نفسه فعلا وفتح فتحة جديدة في تأريخ الرواية العربية •

فاللمس والكلاب شاهد على قدرة الفنان الكبير - حتى بعد وصوله الى القمة - على أن يطرح عنه أسلوبا قديما باليا ويتخذ لنفسه أسلوبا جديدا في التعبير أشد تركيزا وقصدا ، وهو لذلك أرقى فنيا لأن النجاح

(★) أخبار اليوم : ٧ فبراير ١٩٦٢ •

فيه أبعد مثالا من أسلوبه القديم . ولا يتسع المجال هنا لتفصيل القول في التكنيك الجديد الذى اتبعه نجيب محفوظ في هذه القصة . ولذلك نكتفى بمناقشة وجه واحد من أوجه هذا التكنيك أو قل مستلزماته - وهو علالة القصة بالواقع .

ومن الواضح أن الكاتب استوحى قصته من حادث د سفاح الاسكندرية ، محمود أمين سليمان الذى شغل الأذهان يوما وأقام الدنيا وأقلمها ، وجعلت منه تهويلات الصحافة بطلا وصورته عموما فى صورة الانسان الحارق القادر على كل شئ ، ثم كانت نهايته بواسطة الكلاب البوليسية التى اقتفت أثره - أو رائحته - حتى فر الى كهف فى الجبل كما تفر الضواري أمام كلاب الصيد .

وعندما أقول استوحى فانما اعنى ان الكاتب قد اهتز لحادث هذا السلاح كما اهتز له غيره من المواطنين . ولكنه - كفنان - ترجع انفعاله هذا الى عمل فنى رائع له صلة العموم والدوام . وترجع قيمة العمل الفنية الى ان الكاتب وأن استوحى موضوعه من الواقع ، لم يجعل من قلمه عبدا لكل كما يتضمنه الواقع من تفاصيل لا معنى لها ولا قيمة ، بل فرض رؤياه على هذا الواقع ، وعلى أساس هذه الرؤيا انتخب من التفاصيل الكثيرة للتناثرة ما يغضم موضوعه حقا ، كما أضاف إليها من عنده ما يجعل لأجزاء العمل الفنى معنى مترابطة ومغزى ذا قيمة إنسانية .

ورؤيا الفنان وليدة حياته وثقافته ومزاجه ونوع حساسيته لما يقع حوله من أحداث ، وليس من شأننا أن نتتبع مصادر هذه الرؤيا ( وقد يكون هذا من شأن عالم النفس لكنه لا يهم المتذوق فى شئ ) إنما يكفيننا من الفنان أن تكون رؤياه واضحة عميقة موجودة لا يفسدها شك أو تذبذب . وليس من السهل أن يشرح الناقد رؤيا الفنان ، ولا يسمه الا أن يقول للقارئ : هاك القصة . فاقراها بتعمق ( الناشر مكتبة مصر بالفجالة . الثمن ١٥ قرشا ) على أنه يمكننا - مع الإيجاز المخل - أن نلخصها فى أن اللص قد نصب نفسه قاضيا وجلادا موكلا بانزاع القصاصى بالكلاب ، والكلاب من خانوا ثقته ومودته ويمضى عاصفا يطارد هؤلاء الكلاب ، ولكن رصاصاته تطيش فلا تصيب منهم مقتلا بل تصرع الأبرياء بلا ذنب جنوه لأنه هو ليس بطلا حقا كما ظن نفسه ، ولكنه لص وبهلوان . ونقلب الآية فإذا به هو المطارد ، تجد فى أثره الكلاب حقيقة لا مجازا ، كلاب البوليس الى أن يصصره البوليس برصاصه .

**ولعل المقارنة بين سلاح الاسكندرية وسعيد مهران بطل هذه القصة**  
**تفيدنا كثيرا في كشف مدى تأثر الكاتب بالحادثة الواقعية وتحرره منها**  
**من ناحية أخرى ، فبين اللصين ملامح شبه كثيرة ، ولكنها جميعا لا تتعدى**  
**السطح الى أعماق الشخصية ودوافع السلوك .**

ويشترك اللصان في الضجة التي أثارها كل منهما ، وإن كان الكاتب  
لم يركز أضواءه على هذه الضجة ، بل اقتصر على تصويرها من خلال أثرها  
على اللص نفسه إذ ملأته بفرور لا يخلو من شعور بالمرارة .

وكلا اللصين زلت قدمه قبل النهاية فأنسى جزءا من ملابسه مكن منه  
أنوف الكلاب - وإن لقي سعيد مهران حتفه لا في كهف في الجبل بين بين  
القبور التي تقف دائما في القصة على مرمى بصره .. ومرمى بصر  
القارىء - لتذكره دائما أن الجميع مآلهم إليها ، الفريسة ومطاردها ، ومن  
قتل ظلما ومن قتل عدلا كلهم سائرون الى القبر حتما .

ويكاد الشبه بين اللصين يقف عند هذا الحد : فشخصية السفاح في  
الواقع كانت تافهة لا معنى لها ولا قيمة ، لمع صاحبها ويوما ثم انطفأ  
وزال أثره من الوجود ، وقد يصلح بطلا لقصة بوليسية أو لفيلم من أفلام  
الرعب والمطاردة ولكنه لا يصلح بطلا لعمل فني بالمعنى الدقيق ، كانت  
تسيطر عليه فكرة أن زوجته تخونه وقد وجب عليها القصاص ، ولعل  
في هذا سر عطف الكثيرين عليه في حينه وليس بيننا من يستطيع الجزم  
بأنه كان واحدا أو كان على حق . فجعل نجيب محفوظ الحياة في حالة  
سعيد مهران حقيقة واقعة ، فزوجته طلبت الطلاق وهو في السجن لتتزوج  
من صديقه وتابعه وقد استولى الاثنان على ماله وابنته ولم يعترف الصديق  
الغريم بأن لسعيد في ذمته سوى عمود من الكتب أصاب أكثرها التلف ،  
ولعل للزوجة والصديق وجهة نظر أخرى ولكننا لا نعرفها ولا تعيننا في  
شيء على أى حال ، ويشك سعيد مهران بل يقطع أنهما نصبا له كميناً مع  
البوليس أصلا :

« من وراء الظهر تبادلنا الأعين نظرات مريبة قلقة مضطربة كثير  
الشهوة التي يحملها . كالتقطعة الزاحفة على بطنها في هيئة الموت نحو  
عصفورة سادرة . وغلبت الانتهازية الحياء والتردد فقال عليش سدره  
في ركن عطفة أو ربما في بيتي . سادل البوليس عليه لتتخلص منه -  
فستكنت أم البنات . سكنت اللسان الذي طالما قال لي بكل سخاء أحبك  
يا سيد الرجال . هكذا وجئت نفسي محصورا في عطفة الصيرفي ولم يكن  
لجن نفسه يستطيع أن يحاصرني . وانهالت على اللكمات والصفعات » .

وكان « للسفاح » صديق محام يرتعد خوفا على حياته من انتقام  
المجرد ولم تكن لهذه الصداقة قيمة أو معنى أبعد من العامل الشخصي ..  
أما نجيب محفوظ فقد جعل العلاقة بين اللص والأستاذ رؤوف علوان  
خارج الحقوق علاقة مريد بأستاذه ، وقد علم الطالب المتقف الفتى الفقير  
أن المجتمع ظالم ، ولقنه السخط على الأغنياء وعلم قيود الملكية التي  
يفرضونها ، حتى لقد ذهب الى أن سرقة أموالهم عمل مشروع لو عدل  
الناس ما عوقب عليه الفقراء ، ولكن الأستاذ رؤوف علوان قد أضحي  
اليوم دعامة من دعائم المجتمع ، طرح عنه عناء الجهاد وأضحى صحفيا نابها  
يقطن قصرا فاخرا على النيل ، ويتفضل على مريده القديم بورقتين من ذات  
الحمسة جنيهاً ، ويردد سعيد مهران لنفسه جزءا :

« تخلقني ثم ترتد ، تغير بكل بساطة فكرك بعد أن تجسّد في  
شخصي كي أجد نفسي ضائعا بلا أصل ولا قيمة وبلا أمل ، خيانة اليمين  
لو أنك المقطع عليها دكا ما شغيت نفسي » .

وهكذا يتسع معنى الحيانة هنا ، فيشمل نوعا أشد خطرا من الحيانة  
الشخصية . هو خيانة الأستاذ لتعاليمه بعد أن أوردت هذه التعاليم تلميذه  
موارد التهلكة .

**ويضيف الكاتب الى شخصية المجرم تاريخا يفسر سلوكه** وإن كان  
لا يبرره فمن خلال ذكريات اللص نرى لمحات من طفولته يوم كان أبوه  
عم مهران بوابا في عمارة للطلبة ، يصطحب ابنه أحيانا الى حلقات الذكر  
عند الشيخ على الجنيدى . ونرى الطفل يرقب الذكر بعين مبتهجة وإن  
استغلق عليه فهم ما يدور حوله . ونراه في صباه وقد حل محل أبيه .  
ونراه وقد سرق للمرة الأولى ليدفع عن أم مريضة غائلة المرض ، ونرى  
رؤوف علوان الطالب الناثق وقد أنقذه من ورطته وجعل منه تلميذا له  
يلقنه ما يعتل في عقله من سخط وثورة ، ونرقب حبه لنبوية خادم  
العجوز التركية وزواجه ومولد سناء ابنته ، كل هذا في لمحات تومض في  
عقل البطل أحيانا ويجمعها القارئ، بنفسه ليكون منها صورة عن حياة  
الاص الص الماضي ، ولست أعنى بهذا أن الكاتب يستدر عطف القارئ، على  
بطله ، فسميد مهران شخصية كريهة قد نفهمها جيدا ونذكر البواعث  
والدوافع التي أدت بها الى ما وصلت اليه ولكنها لا تستدر العطف .  
**فقد خلا تصوير الكاتب لشخصية البطل** من أى اثر لعاطفة رخيصة أو  
فكرة مبتذلة إذ أبرز كل ما فيه من قبح وغرور واستهانة بالآخرين .  
هو يكره الكلاب ولكنه هو نفسه كلب أو بينه وبين الكلب سبب وشبه  
كثير ، فهو حاد الحواس سريع الحركة في خفة ولكن نباحه و « عضته »

تضيق كلها هباء . ولعل هذا الشبه هو ما دعا صاحبه نور الى حبه والتعلق به الى هذه الدرجة . لأنها على حد قولها تحب الكلاب ولم يخل بيتها منها يوما . وقد أكد الكاتب هذا التشابه الدقيق بصورة محسوسة لا اظنه أوردتها عفوا :

« وقرصه الجوع رغم قلقه وأفكاره . فذهب الى المطبخ فوجد في الصحاف كسرا من الحبز وفتات لحم عالقة بالعظام وبعضا من البقدونس فأتى عليها في نهم شديد وتمصص العظام ككلب » .

ولكن سعيد مهران لا يعرف نفسه فهو أعمى جزئيا كابطال المآسى فى كل المصور . انه يظن نفسه عصفورة ساذجة ويأخذها الغرور فيقول « قلبى لا يكذبنى أبدا » ولكن قلبه يكذبه مرارا وتكرارا ومآساته ليست فى أنه ملقى فى وحدة مظلمة بلا نصير رغم تأييد الملايين كما خيل له غروره . بل مآساته الحقيقية فى أنه ظن أن بإمكانه أن يحقق فردوسا من الوفاء والصدق والعلاقات الانسانية الصافية الشريفة وسط جحيم السرقه والقتل الذى يحيا فيه لا مقتنعا بل متفانيا . وهو اذ فقد جنته تلك الزائفة يردد مطالباً بالقصاص ولكن أعداءه أشد منه مكرًا لأن أعينهم لم تضللها يوما غشاوة أو زيف وقد عرف الماكرون كيف يحتمون من بطشه تحت جناح القانون .

وترتفع الغشاوة عن عينيه فى لحظة قبيل النهاية فيعرف نفسه حقا : انه بهلوان لا أكثر ، كما يعرف مصير ابنته . ان مستقبلها فى مهنة نور صائفة الرجال ولكنه لا يسلم ... الا للموت .

وفى قصة « السفاح » الواقعية من الحوادث المثيرة ما كان كفيلا باغراء قصاص قد لا يرقى الى مستوى نجيب محفوظ ، وفيها من التفاصيل ما كان كفيلا ، باغراء نجيب محفوظ نفسه أيام ولمه بالتفاصيل المسهبة ، ولكنه اليوم يتفق من هذا الواقع بميزان دقيق ، يأخذ ما يخدم شخصية بطله وموضوع قصته وأما ما زاد على ذلك فيطرحه عنه بحزم الفنان الذى يعرف أصول اللعبة فيطبقها بحذق وصرامة . وفى هذا مثال طيب للمفهوم الصحيح للواقعية فى الأدب ، فمنطق العمل الفنى الصادق أهم من منطق الواقع الجزئى ، وما ينفخ الفن يبق على الأرض فى تراث الانسانية جيلا بعد جيل .

## اللص والكلاب (★)

« ٠٠ » وتتابع الفناء حتى صفقت اليد داعية الى الذكر من جديد ، فتردد اسم الله بغير انقطاع « ٠٠ » واستسلم للسماح ، وزحف الليل ، ثم ركضت الذكريات كالسحب « تمايل عم مهران الأب مع الذاكرين وجلس الغلام عند النخلة يراقب المشهد بعينين مشدوحتين وانبثقت من الظلمات أخيلة عن الخلود في كنف الرحمن وومضت آمال باهرة نافضة عنها تراب النسيان « وتحت النخلة الوحيدة بشارع المديرية نلت همسات ندية كأفراح الفجر « ٠٠ » وتكلمت سناء الصغيرة في حضنه بلغة فطرية ساحرة « ٠٠ » ثم هبت أنفاس متقدة من أعماق الجحيم توالى بعدها الضربات « ٠٠ » وامتدت أنغام المنشد وآهات الذاكرين ومتى يؤمل راحة ، وضاع الزمان ولم أفر ، والقضاء ورائي « وهذا المسدس المتوثب في جيبى له شأن « لابد أن ينتصر على القدر والفساد « ولأول مرة سيطارد اللص الكلاب » .

وقد طارد اللص الكلاب حتى تقطعت منه الأنفاس ، فلم ينل منها مقتلا بل طاشت رصاصات « المسدس المتوثب في جيبه » فتلطخت يدها بدماء الأبرياء ، وهبت من حوله كلاب أخرى - حقيقية هذه المرة هي كلاب البوليس - فتكاثرت عليه وطاردته ثم أحلقت به وضيق عليه الحناق حتى سقط صريحا برصاص البوليس - هناك في قرافة باب النصر .

لقد عرفنا نجيب محفوظ في انتاجه السابق كاتباً بانورامياً ينهج نهج كبار القصاصين الأوروبيين في أواخر القرن الماضي ومطلع القرن العشرين ، فيسهب في تفصيل موضوعه ، فلا يدع ركناً منه أو حاشية إلا وملاها بتفاصيل دقيقة مساهمة منه في « اكمال الصورة » ، وجعلها أقرب ما تكون للواقع ، ولكن هيهات أن يصل الفنان يوماً الى محاكاة الواقع بحذافيره وإن أسهب ودقق ما في وسعه ، وقد أدرك كتاب القصة في أوروبا هذه الحقيقة بعد قرابة قرنين من مولد هذا الفن في آدابهم ، فأعرضوا نهائياً عن المذهب الطبيعي في القصة - أي محاولة نقل الواقع بكل تفاصيله - وسلكوا بهذا الفن دروباً شاققة من التجديد والتجريب لم تكن تخاطر لسابقيهم على بال .

ولقد دوج كتاب القصة عندنا على اتباع المذهب الطبيعي منذ نشأة هذا الفن في العربية ، وليس هذا باستغرب ورواد القصة الأوائل مازالوا



أحياء بين ظهرانينا نتمنى لهم مديد العمر وغزير الانتاج ، ولقد برز في هذا الميدان ابن من أبنائهم وضعه الجميع على رأس الجبل الثاني من كتاب القصة هو نجيب محفوظ ، وقد اشتد ساعده حتى فاق عددا من معلميه ، ولكنه برغم عبقريته القصصية الفذة لم يلحق بركب الرواية العالمية الحديثة التي تخلصت تماما من المذهب الطبيعي وكثرا ما تسائل المعجبون به فيما بينهم قائلين : ماذا بعد الثلاثية ؟ .

وفي الصيف الماضي تلاقت أنفاسنا ونحن نرقب ركضه على صفحات إهرام الجمعة أسبوعا بعد أسبوع في حلقات اللص والكلاب ، فإذا به بفترة واحدة قد لحق الركب العالي ، ووجد لنفسه مكونا مرموقا في صفوفه ، كخصاص حديث معاصر ينتمى حقا الى النصف الثاني من القرن العشرين ، ويذق استخدام الأدوات الفنية الجديدة التي تفرضها تلك الطفرة من التقدم التكنيكي الذي شمل جميع مجالات النشاط الانساني وليس أقلها الأدب والفن .

واللص والكلاب تمثل حقا نقطة تحول في أسلوب نجيب محفوظ في معالجة فنه ، ولقد استغلم فيها أرقى وأعقد الأدوات الفنية التي في متناول فنان الكلمة كالرمز والاستعارة مثلا ، فلا يملك الناقد الا أن يضمها في مستوى يملو على أعمال الكاتب السابقة .

ولعل التركيز الشديد أول سمة تلفت نظر القارئ لهذه الرواية ، فالكاتب قد طرح عنه ما قد يشتت انتباه القارئ من تفاصيل جزئية ، وهو يفوس الى لب الموضوع ويسبر أعماقه بدلا من أن يحيط بعواشيه البعيدة كدأه قبل ذلك .

وستقتصر اليوم على بيان أولى مقومات هذا التركيز من اختيار الكاتب لوسيلة السرد التي اتبعها في رواية القصة ، والزوايا التي يقف فيها تجاه الأحداث .

يستخدم نجيب محفوظ طريقة الراوي الذي يتحدث بضمير الغائب ولكنه يروي الأحداث من وجهة نظر الشخصية الرئيسية أو البطل إذا شئت ، وهو بهذا يضرب عصافورين بحجر واحد ، فيضمن قنرا كبيرا من الموضوعية يكفله السرد بضمير الغائب . وفي نفس الوقت ينقل القارئ الى قلب الأحداث مباشرة ويكشف له عن عقل البطل ومشاعره فيحييها القارئ بدلا من أن يسمع خبرها .

« قصد من توه المصعد فوقف بين قوم يدا فيهم غريب المنظر ببدلته الزرقاء وحذائه المطاط ، وزاد من غرابته نظرته الحادة الجريئة وأنه الأتني

الطويل . ولج بين الواقفين فتاة فلحن في سره نبوية وعليش وتوغنهما بالويل . . . وما أن انتهى الى طرقة الدور الرابع حتى مرق الى حجرة السكرتير قبل أن يتمكن الساعي من اعتراضه ، وجد نفسه في حجرة كبيرة مستطيلة زجاجية الجدار المطل على الطريق ، وليس بها موضع لجالس وسمع السكرتير وهو يؤكد لمتحدث في التليفون أن الأستاذ روف مجتمع برئيس التحرير وأنه لن يعود قبل ساعتين . شعر بأنه غريب حقا ، لكنه وقف دون مبالاة ، يحملق في الوجوه بوقاحة كأنما يتحداهم . . . وقد بدا كأن يرمق أمثالهم بعين تود ذبحهم فما حال هؤلاء اليوم ؟ أما رؤوف فلن يصفو له هنا . وما هذا المكان بالملتقى المناسب للأصدقاء القدامى . . . ورووف اليوم رجل عظيم فيما يبدو . عظيم جدا كهذه الحجرة . ولم يكن فيما مضى الا محررا بمجلة النذير ، مجلة منزوية بشارع محمد علي ولكنها كانت صوتا مدويا للحرية . ترى كيف أنت اليوم يا روف ؟ هل تغير مثلك يا نبوية ؟ هل ينكرني مثلك يا سناء ؟ ولكن بعدا لأفكار السوء . هو الصديق والأستاذ ، وسيف الحرية المسلول ، وسيظل كذلك رغم العظمة المخيفة والمقاتلات الغريبة وسكرتاريته الرفيعة . وإذا كانت هذه القلمة لن تمكني من عناك فعد دفتر التليفون سأعرف مسكنك . . .  
ص ٣٤ - ٣٥ .

ويتضح لنا من هذا المثال كيف يستخدم الكاتب السرد بضمير الغائب ليعطينا صورة موضوعية محسوسة عن الشخصية ومظهرها وما يحيط بها في العالم الخارجي ، وبعد أن يطمئن الى تثبيت الصورة المحسوسة في أذهاننا ينتقل بنا انتقالا هينا الى عقل البطل لنطلع على افكاره بدون تدخل منه او تقديم كان يقول مثلا « قلن » او « فكر » او « قال » .

وقد سبق أن وقف الكاتب هذا المؤلف كروا في قصر الشوق وغيرها من قصصه السابقة ولكنه كان ينتقل بعد انتهاء المنظر الى مكان آخر ليقص علينا خبر شخصيات أخرى في القصة .

أما في اللص والكلاب فهو دائما ملاصق للبطل لا يرى الا ما ترى عيناه ولا يعرف الا ما يعرفه سعيد مهران ، وهذه الزاوية تضيق بطبيعة الحال مدى بصره فلا نعرف شيئا عن روف علوان بعد أن يغادر اللص مسكنه ولا ندرى أين هربت نبوية ولا لماذا اختفت نور ، وكأنما الكاتب يفهمنا بوضوح أن موضوعنا ليس روفاً ولا نبوية ولا نور ولكنه سعيد مهران ، ولا يهمنا الآخرون الا بقدر تأثيرهم في وعيه .

وفي مقابل هذا التضيق في مدى البصر رأينا كيف يكشف لنا

الكاتب عن عقل البطل ، فلا تكتفى بأن نرى بعينه بل نفكر بعقله أيضاً ونحيا في خضم تيار الشعور عنده .

**وأفكار البطل وحواسه هي وسيلتنا في الوصول الى البعيد في الزمان والبعيد في المكان ، فكانما الكاتب قد ألزم نفسه بنوع جديد من قوانين الوحدة في العمل الفني ، ليست دون قوانين أرسطو صرامة وإن اختلفت عنها بما يتفق وفق الرواية الحديثة .**

الأشياء والأحداث تثير في نفس سعيد مهران ذكريات من الماضي ، ومن خلال هذه الذكريات نعرف تاريخه وكل ما يهنا عن علاقاته التي جعلت منه اليوم لصاً أو بالأحرى لصاً ذا فلسفة ، تتوق نفسه الى الانتقام من أقرب الناس اليه لأنهم خانوه ، والكاتب يتبع لنا أن تعرف هذا الماضي على دفعات فكل لمحة منه تأتينا في حينها ، تبعاً للقوانين السيكلوجية التي تحكم عملية تداعي المعاني ، فالذكرى الحامدة في زوايا النسيان يثيرها من ممكنها ما ياتلها أو ما يضادها من معطيات الحواس :

• وغنى صوت لا حلالة فيه البخت والقسمة فين كما ضبطه أبوه وهو يضئ حرز فزر فلعله برحة وقال له : أهذه أغنية مناسبة ونحن في الطريق الى الشيخ المبارك ؟ وترنح الأب وسط الذكر ، غابت عيناه ؛ بح صوته ، تصبب عرقاً • وجلس هو عند النخلة يشاهد صفى المريدین تحت ضوء الفانوس ويقضم دومة وينعم بسعادة عجيبة • وكان ذلك سابقاً لنزول أول قطرة حارقة من شراب الحب • وانحس الشيخ بعينه فكانه نام • وألف هو المنظر والجو حتى البخور لم يعد يشمه • وطرات فكرة بأن العادة أساس الكسل والملل والموت وهي المسئولة عما عانى من خيانة وجحود وضياح جهد العمر سدى • وتساءل ليوقظه • ، •

وهكذا يطلعننا الكاتب على الماضي من خلال الذكريات والماضي مائل دائماً في الحاضر ، وهما معا يتجهان الى المستقبل : والماضي موجود دائماً بصورة رمزية في القصة ، فهو المقابر التي تقف طول الوقت على مرمى بصر سعيد مهران ، يراها من خلال النافذة في بيت نور ، ويسير بينها في غداواته وروحاته ويلقي حتفه في النهاية وهو معتمصم بها ، ولعلها الشيء المؤكد الوحيد في حياته بعد خروجه من السجن •

وكما يأتينا البعيد في الزمان عن طريق ذكريات البطل ، يأتينا البعيد في المكان عن طريق مدركات حواسه بطريقة ما ، أى من خلال ما يسمع هو أو ما يقرأ عما يحدث بعيداً عنه ، فالكاتب مثلاً لا يصور الضجة التي يثيرها رصاص البطل الطائش الا من خلال ما تكتبه الصحف ،

وحتى ما تكتبه الصحف لا يأتينا بالنص ولكن من خلال وقفة في نفس  
سعيد مهران وهو يقرأ الصحيفة « بالعناوين الكبيرة السوداء » آلاف  
وآلاف يناقشون الساعة جرائمه .. وسيتل روف علوان فقال ٠٠٠ ،  
وتصله شذرات من حديث الناس عنه عن طريق نور وهو مختبئ في  
بيتها .

— « ويتحدث عنك ناس كأنك عنتره ولكنهم لا يملون عذابنا ،

ص ١٢٦ ..

« سائق تاكسي ، دافع عنك بحراة ولكنه قال انك قتلت رجلا  
ضميفا بريئا .. » .

ثم — « وفي العوامة التي سهرت فيها قال أحدهم عنك أنك منبه  
مسبل في الملل الراكدة .. » ص ١٤٤ .

وهكذا حقق نجيب محفوظ وحدة مضاعفة للعمل الفني من خلال  
هذا التكنيك الجديد في رواية القصة ، فإلى جانب وحدة الموضوع ووحدة  
زاوية النظر Perspective نراه قد حقق نوعا جديدا من الوحدة في  
المكان والزمان . فالمكان هو دائما المكان الذي يوجد فيه البطل ، والزمان  
هو الزمن الحاضر الذي يعمل الماضي في طياته ويتجه أبدا إلى المستقبل ،  
أي هو الديمومة التي تحدث عنها الفيلسوف الفرنسي برجسون والتي  
كان لمفهومها بالغ الأثر في فن الرواية في القرن العشرين .

• فاطمة موسى

بين أدبيين — دراسات في الأدب العربي والانجليزي

مكتبة الانجلو المصرية ١٩٦٥

## التساؤل الميتافيزيقي

### د • شكري عياد

#### الشهاد (\*)

لعلنا لو لم نقف عند انشغال نجيب محفوظ في الثلاثية بمشكلة الصراع بين الايمان والعلم ، بوصفه صورة من صور الصراع بين الحضارة العربية ، لكان حديثنا عن التساؤل الميتافيزيقي هنا ، كمنظور من مظاهر ذلك الصراع ، حديثا مقحما فالصلة بين التساؤل الميتافيزيقي الذي نعلمه مظهرا ، والصراع الحضاري الذي نعلمه أصلا ، قد لا تظهر بوضوح لقاريه « الطريق » ( ١٩٦٤ ) أو « الشهاد » ( ١٩٦٥ ) . وقد اخترنا أن نقف هنا عند الثانية لأنها امتدادا للثلاثية ، لولا اختلاف الاطار المكاني الذي يكون عنصرا هاما من عناصر الثلاثية . ولكن نجيب محفوظ كان يستطيع - لو شاء - أن يصل حلقة عمر ومصطفى وعثمان بأحمد وأصدقائه أحمد .

فعمر يبدأ من هناك بالضبط :

«واندفعنا برعشة حماسية الى أعماق المدينة الفاضلة • واختلت أوزان الشعر بتفجيرات مزلزلة • واتفقنا على الأقيمة البتة لأرواحنا • واقترحنا جاذبية جديدة غير جاذبية نيوتن يدور حولها الأحياء والأموات في توازن خيالي لا أن تتطايّر البعض ويتهاوى الآخرون • وعندما اعترضتنا دورة فلكية مماكسة انتقلنا من خلال الحزن والفشل الى المقاعد الوئيدة ، وارتقى الصلّاق بسرعة فائقة من القورد الى البكاك حتى استقر أخيرا في الكاديلاك ، ثم أوشك أن يفرق في مستنقع من المواد الدھنية » •

هذه هي قصة الشاب الثوري الذي شمر نأ المجتمع لم يده محتاجا

القاهرة : مجلة المجلة ، المجلد ١٩٧١ •

الرؤيا القيمة ، الهيئة العامة للكتاب ١٩٧٨ •

لثوريته فانصرف الى تحقيق النجاح في الحياة ، واصبح محاميا من المشهورين ، واقتنى عمارتين ، وعاش في ترف . ولكنه يجد نفسه فجأة يتساءل عن قيمة هذا كله : كيف بدأ هذا التساؤل ؟

« من الصعب ان احدد تاريخا او اقرر كيف بدأ التغير ، لكنني اذكر اني كنت مجتمعاً بأحد المتنازعين على أرض سليمان باشا ، وقال الرجل : أنا ممتن يا أكسلانس . انت محيط بتفاصيل الموضوع بدرجة مذهلة حقيقة باسمك الكبير ، وأن امل في كسب القضية لعظيم ، فقلت له : وأنا كذلك . فضحك بسرور بين واذا بي أشعر بفيض لا تفسير له ، وقلت له : تصور أن تكسب القضية اليوم وتمتلك الأرض ثم تستولى عليها الحكومة غدا . فhez رأسه في استهانة وقال : المهم أن تكسب القضية . السننا نعيش حياتنا ونحن نعلم أن الله سيأخذها ؟ فسلمت بوجاهة منطقة ولكن ذهل رأسي بدوار مفاجئ واختفى كل شيء . »

أهو الخوف من الموت إذن ؟ ولكن ضجره يمتد لكل شيء . فبعد العمل يأتي الحب : « والداء الذي زهدني في العمل هو الذي يزهدني في زينب . هي القوة الكامنة وراء العمل . هي رمزه . هي المال والنجاح والثراء وأخيرا المرض . »

ويروح يبحث الأمر مع صديقه ورفيق عمره مصطفى . أترأه ضجرا لأنه كبت نزعته الفنية هذه السنين الطوال ، فقد كان في مستهل شبابه شاعرا ؟ ولكنه يجيب : « لا ليس الفن ، ربما هو ما نلجأ بسببه أحيانا الى الفن . » هاهو ذا يلف ويدور . يريد أن يبحث عن السر الأعظم . السر المتعالي فوق كل عرض زائل . فوق النجاح ، والثروة ، والحب ، والأسرة ، والصداقة . ولكن كان عليه أن يجرب كل شيء . لقد طمأنه الطبيب على صحته ، فاستبغث المرض الجسمي . وقال له صديقه لعله عرض من أعراض السن الحرجة - تبرير فلسفي لجريمة الزنا - فاتخذ عشيقته . وذهبت النشوة الأولى وبقي المرض راسخا لا يريم . وغير وبدل . وكرر النشوة حتى كرهها . وذات ليلة يسأل معشوقته الأولى عن موقفها من الله . فتجيبه بغير اهتمام : أومن به . فلا يزال يلح عليها حتى يضجرها . ثم ينطلق بسيارته - وحده - الى الطريق الصحراوي . لم يكن متمودا ذلك كان له كل ليلة امرأة .

« وقال ان خروج وجهه وحده هذه الليلة يعتبر تطورا ذا شأن . ثم أوقف السيارة في جانب من الطريق المتفرع وغادرها الى ظلمة شاملة . ظلمة غريبة كثيفة بلا ضوء انساني واحد . لا يذكر أنه رأى منظرا مثل هذا من قبل

فقد اختفت الأرض والفراغ ووقف هو مفقودا تماما في السواد ، ورفع رأسه قبل أن تألف عيناه الظلام فرأى في القبة الهائلة آلاف النجوم عناقيد وأشكالاً ووحدها : « وهب الهواء جافاً لطيفاً تمنعشاً موحداً بين أجزاء وأجيال من الآلام والأمال والأسئلة الضائعة » وقال شيء أنه لا ألم بلاسبب الكون . وبعد رمال الصحراء التي أخفاها الظلام انكتمت همسات أجيال وإن اللحظة القاتنة الحافظة يمكن أن تمتد . »

إنما رؤيا كرزي القديسين . وقال لنفسه : هذه هي النشوة . اليقين بلا جدل ولا منطق . أنفاس المجهول وهمسات السر . ألا يستحق أن ينبذ كل شيء من أجله ؟

وخرج أحد رفاقه القدماء من السجن . وحده عن إيمانها القديم . ولكنه اليوم رجل آخر . ويعتزل العالم في بيت ريفي ، ويروح يستنطق الصمت . ولكن رفيقه عثمان - يجيئه وهو بين النوم واليقظة والذهول . هناك أحداث تتطلب أن يكون بين أسرته : فقد تزوج عثمان ابنته الكبرى والبوليس يطارداه الآن . ولابد أن يقبض عليه إن عاجلاً أو آجلاً ، ولكن المطاردين لا يمهلونهما . ويصاب عمر برصاصة في كتفه ، ويحمل جريحاً في سيارة ، ومعه عثمان بين حراسه .

ويقول لمن حوله : « زولوا لأرى النجوم » . فهو لا يزال يتشبث بالرؤيا المعجبة التي تجلت له في الصحراء ، وهو لم يصل بعد إلى حالة الشهود الكامل التي انقطع عن العالم من أجلها . وهنا يحدث الانقلاب .

« خامره شعور بأن قلبه ينبض في الواقع لا في حلم ، وأنه راجع في الحقيقة إلى الدنيا .

« وجد نفسه يحاول تذكر بيت من الشعر . متى قرأه ، شاعر غناه ؟ »  
« وتردد القصر في وعيه بوضوح غريب :

« إن كنت تريدني حقاً فلم هجرتني ؟ »

هل تعني « العودة إلى الدنيا » أنه تخلى عن رؤياه ، أنه يثمن من الوصول إلى درجة الفناء في المطلق ؟ الأقرب إلى الفن أن تكون جملة الختام « إن كنت تريدني حقاً فلم هجرتني » تعبيراً عن التحام المطلق والجزئي ، شيئاً شبيهاً بمحاولة جوركي في فترة من حياته أن يمزج بين الدين والاشتراكية العلمية . إن في نهاية « الشحاذ » كما في نهايات معظم روايات نجيب محفوظ ، إحياء خفياً جداً بأن الطريق ، الذي يبحث عنه أبطاله هو العلم ، هو الاشتراكية ، هو حياة البشر . ومع ذلك فإنه ليس الفلسفة المادية

وكيف يكون هو الفلسفة المادية والبداية كانت الحادا اشبه ما يكون بالايان ،  
أو ايانا اشبه ما يكون بالاحاد ؟ عشق الحقيقة التي تخيلها كمال شخصا  
كالمعشوق الآدمي ... شخصا له كينونه واحدة وإن تغيرت أحواله ، أو الرعشة  
الحساسية سعيا الى المدينة الفاضلة ، حيث تسيطر جاذبية جديدة غير جاذبية  
نيوتن ، صورة الكون كما أرادها عمر في شبابه ؟ إننا اذا وضعنا « عمر »  
بجانب « كمال » تبين لنا مبلغ الحدة التي وصل اليها الصراع بين العلم  
والايان في ضمير الانسان العربي . لقد انتهى (كمال) الى موقف يكاد يكون  
براجماتيا ، رجا أن يخرج من السلبية والجمود والعجز ، موقف « الثورة  
الأبدية » الذي كان أشبه بنبوءة عن سلسلة من التقلبات العنيفة المستمرة  
لا يزال العالم العربي يعيشها حتى اليوم . وقد يكون غريبا أن يتحول بطل  
نجيب محفوظ من هذا الموقف الذي يمكننا أن نصفه بأنه « بروميتي أو  
« كيشوتي » الى موقف الشحاذ ولكن بطل نجيب محفوظ وجد نفسه عاجزا  
عن السيطرة على الثورة التي فجرها بيديه ، وظل فترة طويلة غائبا عن  
المسرح ، بل غائبا عن الوعي ( سواء آكان غيابه انشغالا ببناء بيت واقتناء  
ثروة كما فعل عمر ، أم انقطاعا تاما عن الخلق الفني كما فعل نجيب  
محفوظ ) وكان طبيعيا أن تكون عودة الوعي اليه تساؤلا ميتافيزيقيا عن  
معنى وجوده الشخصي ، فإن الوعي يبدأ من الذات أولا . كما كان طبيعيا  
أن يبدأ هذه المرة « شحاذ » أي أن يبدأ من الصفر لا لأنه قد بلغ « السن  
الحرجة » التي يمكن أن يتحول فيها الرجل الى هدم ماضية كله ( هذا فرض  
يقدمه نجيب محفوظ على لسان مصطفى صديق عمر ، ثم تثبت أحداث  
الرواية نفسها أنه غير كاف ) ، بل لأن احلام شبابه قد انتهت الى لا شيء ،  
سواء آكانت قد تحققت بدونه ، أم مسخت الى واقع دميم ، فهذه مشكلة  
يمسها شديد . وهكذا يشغل التساؤل الميتافيزيقي مساحة الرواية كلها  
ويوجه سير الأحداث ، يفرض النهاية . ولكنها نهاية مفتوحة ما تزال ، لأن  
الأزمة الحضارية لم تحل بعد .



## دراسات في الرواية العربية\*

### د • انجيل بطرس سمعان

نجيب محفوظ :

فاذا انتقلنا الى دراسة نماذج لاساليب وجهة النظر في روايات نجيب محفوظ وجدنا أمثلة جديرة بالدراسة في فترات تطور الرواية لديه من المرحلة التاريخية ثم مرحلة الواقعية الى ما بعد الواقعية أو مرحلة التجريب ، نختار منها نماذج ثلاثة هي :

« السكرية » أي الجزء الثالث من الثلاثية كنموذج للمرحلة الواقعية .

- اللص والكلاب » كنموذج لبداية فترة التجريب .
- ميرamar » كنموذج للنضج الفني في مرحلة ما بعد الواقعية .

« السكرية » والراوي « العارف بكل شيء » :

أما في « السكرية » ، وكما هو الحال في جزءي الثلاثية الأولى والثاني : « بين القصرين » و « قصر الشوق » والتي تمثل في مجموعها قمة النضج الروائي لمرحلة محفوظ الواقعية ، فيستخدم الروائي أسلوب الراوي العارف بكل شيء أي أن الروائي ذاته هو الذي يقوم بدور الراوي ، وهو هنا « الراوي الراصد » أو المشاهد للأحداث طبقاً لتصنيف وين بوث ، وهو أيضاً « الراوي العارف بكل شيء والمحايد » طبقاً لتصنيف نورمان فريد مان ، والذي يتفق مع أسلوب محفوظ الروائي الذي يعتمد

• القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ط ١ ، ١٩٨٧ .

على تقديم الوصف والمشهد وحركة الأحداث من وجهة نظر محايدة بوجه عام .

وفي داخل هذا الإطار العام لوجهة النظر ، يمكن القول بأن محفوظ يستخدم وجهات نظر شخصيات بعينها نرى الأحداث والشخصيات الأخرى وحركة الزمن التي تمثل ركنًا هامًا من أركان الثلاثية - من خلالها . من أهم وجهات النظر هذه وجهة نظر السيد أحمد عبد الجواد الأب والزوج الأمر الناهي ، ذلك النموذج الفريد الذي يحب أسرته بأسلوبه الخاص ولكنه يشق حياة المتعة واللهو والطرب ، ثم وجهة نظر كمال الابن الأصغر وفيلسوف تلك الأسرة التي تعيش مع أفرادها فترة من الزمن تشهد قمة ازدهارها ثم شيخوختها أو على وجه الدقة شيخوخة جيلها الأول ، ونضج جيلها الثاني وشباب جيلها الثالث وأيضاً بوادر جيل رابع ، وذلك في فترة من الزمن تشهد أحداثاً تاريخية ووطنية هامة وصراعاً فكرياً بين الأجيال والجماعات والمذاهب الفكرية والسياسية ، وتمتد من ١٩١٤ الى ١٩٤٤ تقريباً .

ومن الجدير بالذكر أنه بالرغم من وجهات النظر الثنائية التي يعتمد عليها الروائي هي وجهات النظر لرجال في معظم الأحوال إلا أنه يقسم لنا بضمة لقطات من وجهات نظر نسائية مثل وجهة نظر الأم أمينة حين تتأمل مأساة أبنيتها عائشة أو وجهة النظر الخاصة بعائشة حين تنظر الى الوراء وتقارن بين الماضي والحاضر فتبرز لا عنف مأساتها فحسب بل فعل الزمن في حياة تلك الأسرة وحياتها هي بالذات . من الملحوظ أيضاً أنه بينما لا يسمح لنا المؤلف برؤية حياة أمينة الزوج الخاضعة المستسلمة من وجهة نظرهما قط . فإننا نرى عائشة من وجهة نظر الأم من ناحية ومن وجهة نظرهما الشخصية من ناحية أخرى . ولعلنا نذكر الفرق بين الحالتين فأمانة تعاني أن جاز لنا استخدام اللفظ من تقاليد اجتماعية ، يبدو أن المؤلف يرصدنا ولا يعلق عليها ، بينما تعاني عائشة عاطفياً من مأساة قهرية لا تكاد تقبلها ، وربما يصحب لها المؤلف ويتعاطف مع الفتاة التي حلت بها . ولكننا نعود لنرى أمينة من وجهة نظر كمال المتحررة . بعض الشيء فيما بعد .

فإذا أردنا القاء نظرة متمهلة بعض الشيء على بعض أجزاء النص الكامل « العسكرية » لنختار بضمة أمثلة لاستخدام محفوظ لوجهات النظر المختلفة وتوظيفها . توظيفاً ذكياً لتلعب دورها بنجاح في « العسكرية » . فلعلنا نجد أولاً مثلاً زائماً لوجهة نظر الراوي العارف بكل شيء في الفقرة الأولى من الرواية :

• تقاربت الرموس حول المجمرة وانبسطلت فوق وجهها الأيدي .  
يدا أمينة النحيلتان المروقتان ، ويدا عائشة المتججرتان ، ويدا أم حنفي  
التان يدا كقطاه السلخفاة . وأما هاتان اليدان الناصعتا البياض الجميلتان  
فكانتا يدي نعيمة . وكان برد يناير يكاد يتجمد ثلجا في أركان الصالة .  
تلك الصالة التي بقيت على حالها القديم بحصرها الملونة وكتبتها الموزعة  
على الأركان ، إلا أن الفانوس القديم بمصباحه الغازي قد اختفى وتلوى  
مكانه من السقف مصباح كهربائي ، كذلك تغير المكان ، فقد رجع مجلس  
القهوة الى الدور الأول ، بل انتقل الدور الأعلى جميعه الى هذا الدور تيسيرا  
للأب الذي لم يعد قلبه يسمفه على ارتقاء السلم العالي ، ثمة تغير أعق  
أدرك أهل البيت أنفسهم ، فقد جف عود أمينة واشتعل رأسها شيئا .  
ومع أنها لم تكذب بلغ الستين إلا أنها بدت أكبر من ذلك بعشر ، ولكن تغير  
أمينة كان شيء بالقياس الى ما جرى لعائشة من تدهور وانحلال ، كان  
ما يدعو الى السخرية أو الرثاء أن شعرها لم يزل مذهبا وعيناها زرقاوان ،  
ولكن هذه النظرة الحامدة لا توحى بحياة ، وهذه البشرة الشاحبة بأى  
مرض تنضح ؟ وهذا الوجه الذي نتأت عظامه وغارت فيه العينان  
والوجنتان ، أهو وجه امرأة فى الرابعة والثلاثين ؟ وأما أم حنفي فبدا أن  
الأعوام تتراكم عليها ولا تنال من جودها . لم تكذب تمس لمها وشحمها  
فتكاثفت كالغبار أو كالقشور فوق جلدها وحول رقبتها وثفرها ، غير أن  
عينها الساهمتين لاحتا مشاركتين لأهل البيت فى حزنهم الصامت .  
نعيمة وحدها بدت فى هذه المجموعة كالوردة المفروسة فى حوش مقبرة .  
استوت شابة جميلة فى السادسة عشرة من عمرها ، مجللة الرأس بهالة  
ذهبية ، مزينة الوجه بعينين زرقاوين ، كمائشة فى شبابها أو أفتن  
ملاحة ، ولكنها كانت نحيفة رقيقة كالحبال تعكس عيناها نظرة وديمة لحالة  
تقطر طهارة ، وسذاجة وغرابة عن هذا العالم ، وكانت ملتصقة بمنكب  
أما كانما لا تود مفارقتها لحظة ، ( ٢٥ ) •

ان المتأمل لهذه الفقرة الثرية بدلالاتها وما تحمله من معان تربط  
بين هذا الجزء الثالث من الثلاثية وبين جزئها السابقين من ناحية وتتبع  
بإيجاز وفى اشارات غير مباشرة مسيرة الزمن فى هذه الأسرة من ناحية  
أخرى ليرى بسهولة حسن اختيار محفوظ لوجهة نظر الراوى العارف بكل  
شيء أولا وكيفية الربط بين وجهة النظر هذه وبين النواحي الفنية الأخرى  
للرواية ثانيا •

فمن الواضح أن وجهة النظر الوحيدة التى كان من الممكن أن تقدم  
هذه النظرة الشاملة لعدد من شخصيات الأسرة وتربط بينها وبين مسيرة

الزمن والتغير الذى أصاب الأسرة خلالها من وجهة نظر محايدة تماما تقريبا  
هى وجهة نظر الراوى العارف بكل شئ . ففى لقطة واحدة يقدم لنا المؤلف  
هذه المجموعة من الشخصيات التى ترك الزمن بصماته عليها ، وذلك فى  
خلفية مكانية هى مجلس القهوة ، الذى أصابه التغير بدوره . كذلك تمكن  
المؤلف باختياره الذكى لتفاصيل المشهد الذى يقدمه وباستخدام بعض  
الألفاظ الدالة والصور الفنية من استخدام اللغة أو بعض الحيل الأسلوبية  
للإحياء بنوع التغير الذى أصاب المكان وأصحابه من كبر مبكر وحزن  
وعبوس .

ولعل ما نلاحظه أن الراوى اختار موقفا قريبا من المشهد الذى يقدمه  
للقارئ بحيث يستطيع أن يرصد عن قرب التفاصيل الدقيقة للمشهد ،  
فهو يرى وينقل لنا وهج المجرمة ثم ما هو أهم : « يدى أمينة النحيلتين  
المعروقتين » ، و « يدى عائشة المتحجرتين » ويدى أم حنفى اللتين بدنا  
« كفضاء السلخانة » ، ثم يقابل بين هذه الأيدي التى تحمل آثار الزمن  
وبين يدى نعيمة الناصعتى البياض الجميلتين واللتين لا تحملان أى تشويه  
أو قبح .

ثم لكى يؤكد التغير الذى أصاب بعض هذه الشخصيات يوسع  
دائرة الرؤيا فيلقى نظرة على المكان ميرزا التغير أيضا . انتقال مجلس  
القهوة الى الدور الأول ، ذاكرا سبب ذلك من كبر رب الأسرة وضعف  
قلبه ، ثم اختفاء الفانوس الغازى القديم وظهور المصباح الكهربائى .

ولكنه يعود مرة أخرى الى شخصياته ليقرر أن ما أدرك أهل البيت  
أنفسهم من تغير أعمق من تغير المكان ، وينتقل الى تفصيل ذلك مستخدما  
أسلوبا أكثر شاعرية حين يقرر أن « قد جف عود أمينة واشتعل رأسها  
شيبا » ثم يضيف تفصيلا ملموسة بقوله « ومع أنها لم تكد تبلغ الستين  
الا أنها بدت أكبر من ذلك بمشر » .

ثم يلجأ الى صيغة المقارنة مرة أخرى عند تناول ما أصاب عائشة من  
تغير فيقول : « ولكن تغير أمينة كان لا شئ بالقياس الى ما جرى لعائشة  
من تدهور وانحلال . ومرة أخرى أيضا يلجأ الى التفاصيل من بشرة  
شاحبة ووجه نتأت عظامه وغارت فيه العينان والوجنتان ، ويربط بين  
كل هذا وسنوات عمر عائشة الأربعة والثلاثين .

ثم يستخدم محفوظ صورة فنية ليضع اللمسة الأخيرة لهذا الوصف  
الذى يبعث على الأسى حين يصف نعيمة قائلا أنها وحدها « بدت فى هذه  
المجموعة كالوردة المغروسة فى حوش مقبرة » .

أما استخدام محفوظ لوجهات نظر من داخل القصة فلعل من خير أمثلتها استخدامه لوجهة نظر أمينة لابرار ما أصاب عائشة من تغيير وما تشعر به نحوها من حزن ورغبة في مراعاة خاطرها :  
مراعاة لخطر عائشة قبل كل شيء آخر فقالت :

« لم يكن في وسع أمينة أن تتجاهل سؤالا توجهه حفيدتها الجميلة

— لا تهلك السكان ، امرحي كيف شئت ..

واستقرت النظر الى عائشة لترى وقع اجابتها اللطيفة ، اذ انها باتت من شدة الخوف عليها وكأنما تخافها ، ولكن عائشة كانت مشغولة في تلك اللحظة بالتطلع الى مرآة فوق نضد بين حجرة السيد وحجرتها . لم تزايلها عادة التطلع الى المرأة ، وان لم يعد لها معنى ، وبمرور الزمن لم يعد يرونها منظر وجهها الضحل ، وكلما سالها صوت باطنى « أين عائشة زمان ؟ » اجابت دون اكترات « وأين محمد وعثمان وخليل ؟ » وكانت أمينة تلاحظ ذلك فينقبض قلبها ... ( ص ٧ ) .

وفي هذه الفقرة نجد وجهة نظر الراوى الاصلى التى يوصف المشهد من خلالها وجهة نظر الأم التى ترى من خلالها ، أو نحس على وجه اصح ، المشاعر والاحاسيس ، كما هو الحال فى عدد من الفقرات التالية :

« كان قلبها يتقطع حزنا عليها ، وتنظر اليها فتجدها مثالا مجسما لحياة الأمل ، وترى وجهها التemis الذى فقد كل معنى للحياة فتذهب نفسها حشرات لذلك أشفقت من مضايقتها ، ولذلك اعتادت أن تتحلب ما قد ينم عنها من جفاء فى الرد أو قسوة فى الملاحظة بصدر رحيب وعطف سمح » ( ص ٨ ) .

وتعد عائشة وما أصابها أحد الموضوعات التى ترى من خلال عدد من وجهات النظر : ترى من خلال عيني الراوى المؤلف ، ثم الأم ، ثم الأب ، ثم كمال .

نتقل الآن الى السيد عبد الجواد لتأمل كيف ينظر الى عالمه الصغير الذى يزداد ضيقا بعد انفراج ، وكآبة بعد سرور يقول لزوجته :

« قيل لى انه ستذاع الليلة بعض الاغانى القديمة » ..

« فابتسمت المرأة فى ترحيب اذ كانت تحب هذا اللون من الغناء ، ربما متابعة لحب السيد له أكثر من أى شيء آخر ، وليث السرور متألقا فى عين الرجل لحظات حتى أدركه فتور . لم يعد يستطيع أن ينعم بشعور

صار دون تحفظ ، أو دون أن ينقلب عليه فجأة فيستيقظ من حلمه مرتطبا بالواقع . الواقع يحلق به من جميع النواحي . أما الماضي فحلم ، فيم السرور وقد ولت الى الأبد أيام الأنس والطرب والعاقة ؟ وانطوى اللذيق من المأكول والمشرب والهناء ؟ وأين مسيره في الأرض كالجمل وضحكته المجلجلة من الأعماق ؟ وطلوع الفجر عليه وهو ثمل بشتى المسيرات ؟ اليوم يقضى عليه بأن يعود من سهرته في التاسعة كي ينام في العاشرة والاكل والشرب والمشى بحساب دقيق مسجل في دفتر الطبيب ، وهذا البيت الذي غشاه الزمان بالكآبة هو قلبه ومقاومه ، وعائشة التيمسة شوكة في جنبه لا يستطيع أن يصلح ما فسد من حياتها وهيئات أن يطمئن عل حالها ، اليس قد يتكشف عنها الغد وحيلة بلا أب ولا أم ؟ ( ص ١٢ ) .

ومرة أخرى نرى المشهد أولا من وجهة نظر الراوى الأصلي ثم تركز الاضواء على وعى السيد أحمد عبد الجواد ، لنرى كيف ينظر الى ما أصابه هو ومن حوله من تغير ، فوجه النظر الاضافية هنا شبيهة بالمرأة التي تمكس ما يدور بداخل هذا الرجل ، أو « بالكاميرا » طبقا لتصنيف نورمان فريد مان السابق ذكره ، ومن خلال هذه المرأة أو « الكاميرا » نرى أيضا ما أصاب عائشة على وجه الخصوص .

ويوظف كاتبنا الكبير ، نجيب محفوظ ، وجهات النظر توظيفا رائعا حين يقدم نوعا من التقابل بين وجهتي نظر ، احدهما للأب في أخريات أيامه وقد ولّى الشباب وأيام الرجولة والاستمتاع بالحياة ، وبين وجهة نظر ابنه كمال ، الشاب نضنا والمجوز مشاعرا ، فكمال تقلقه الوحدة ويحزنه رؤية أسرته في شيخوختها ، ولكنه ربما يكون أيضا أكثر وجهات النظر الداخلية قدرة على الحيلة والنظر الى الأمور من وجهة نظر الفيلسوف المتأمل والمحلل للحياة من حوله :

« كان - كبقية أهل البيت - يجادل عائشة في شخصي نعيمة ، ولكنه الى هذا كان معجبا بالفتاة الحسناء اعجابه بأماها قديما ... »

« كان مأخوذا بجمالها البديع الهادى الذى اكتسب من صفاتها ورقتها نوراتية ذات بهاء : ومضى عن المكان بقلب لا يغلو من شجن . ان مصاحبة أسرة حتى شيخوختها لما يحزن . ليس مما يهون أن يرى أباه في وهنه بعد سطوة وجبروت . أو يرى ذبول أمه وتواردها وراء الكبير ، أو يرى لتحلل عائشة وتدهورها . هذا الجو المشحون ينذر بالتماسة والنهاية » ( ص ١٦ ) .

يمكننا أن نرى ميل صاحب وجهة النظر هذه الى الانتقال من الخاص

الى العام فى قوله : ان مصاحبة أسرة حتى شيخوختها لما يحزن ، ولكن هذا التعميم مرتبط ارتباطا مباشرا بالخاص هذا وهو تدهور أسرة كمال فى شيخوختها . ولعل ما يبدو من شيخوخة كمال المبكرة انما يرجع الى ارتباطه بأسرته عاطفيا من ناحية ، وان كان من الناحية الفكرية يبعد عنها كل البعد ، ومن هنا تجى وحدته وشعوره بالثربة فى البيئة التى يعيش بها والتى تعكسها وجهة نظره فى العديد من مواقف الرواية . هو وحيد ايضا لأنه لا يتمتع بالحب وفى تأمله للحب يربط بينه وبين البيئة ايضا ويرى نوعا من القدية فى الأحداث الجارية من حوله فحين يرقب جليلة ونسائها متأملا ، تجرى خواطره هكذا :

« هذه القلوب التى حجرتها فظافة الحياة كيف تحب ؟ ولكن ماذا كان نصيبه من القلوب التى لجد بالحب وتستطيعه ؟ فاما أن تحبه بنت صاحب القل فيعرض عن حبها ، واما أن يحب عائدة فتعرض عن حبه . فقاموس حياته لم يعرف للحب معنى سوى الألم ، ذلك الألم العجيب الذى يحرق النفس حتى تبصر على ضوء نيرانه المتقدة عجائب من أسرار الحياة ، ثم لا تخلف ورأسها الا حطاما » ( ص ١٣٢ ) .

ولعل التقابل بين هذه النظرة الى الحب ونظرة ياسين مثلا اليه لا تحتاج الى تعليق . فكمال يتردد بين الزهد وملذات الجسد ، بين الايمان والشك ، بين جليلة ( او عطية على وجه التحديد ) وبين عائدة ( ثم اختها الصغرى ) ، بين عقله وقلبه . ولعل هذا الانقسام فى شخصيته او ما يبدو له من انقسام يتضح فى نظراته لا الى الحب فحسب بل الى المرأة والمجتمع والسياسة والدين ، فهو دائم الحيرة والتردد والألم .

فاذا كان كمال يمثل جيل الوسط او الجيل الثانى لهذه الأسرة التى كان يقدمها لنا محفوظ فإن أحمد وعبد المنعم ، ابنى خديجة وإبراهيم شوكت يمثلان الجيل الثالث وهو جيل أكثر ثقة بما يؤمن به سواء خطأ او صوابا . فاذا اعتبرنا السيد عبد الجواد ممثلا لجيل التقاليد الثابتة ، فإن كمال يمثل جيل فترة الانتقال بكل ما تتسم به من قلق وتردد وشك ، ويمثل أحمد وعبد المنعم مرحلة أخرى من مراحل الانتقال ، فهى وان اتسمت بقلق أكبر من التحرر فى بعض النواحي السلوكية والفكرية فانها تميل أيضا الى التزمّت والتعصب لفكر أو لفكره بالذات . فأحمد وعبد المنعم طرفا نقىض وكل منهما واثق تمام الثقة بأنه على حق .

فاذا توقفنا لحظة مثلا عند رغبة عبد المنعم فى الزواج ومازال فى

الثامنة عشرة من عمره طالبا ، امكننا أن نقارن بين نظرة السيد أحمد عبد الجواد للموضوع ونظرة كمال ثم موقف عبد المنعم نفسه . ولعلنا نجد هنا مثلا لاستخدام بعض الأساليب اللغوية التي تميز بين وجهات النظر الثلاث .

أما عبد المنعم فيعبر عما يريد وبأسلوب مباشر ، يقول :

« أريد يا أبى أن أتزوج ..... »

« أريد أن أتزوج الآن ..... »

وعندما تسأله أمه خديجة أن كان جادا حقا ، يصيح :

« كل الجدة ..... » ( ص ١٤٠ )

أما رد فعل جده السيد عبد الجواد ، فنغمة الاستنكار هي السائدة فيه :

« ولبت السيد فى حجرته منفردا ، يتأمل أحداث اليوم فى صمت ، كأنما لا يصلق أن العريس هو عبد المنعم حفيده . ويوم فاتحه إبراهيم شوكت فى الأمر عجب واستنكر ، كيف تسمح لابنك بأن يحدثك بهذه الصراحة وأن يملأ إرادته عليك . انكم آباء خلقتهم لافساد الأجيال » .

ويعترف السيد أنه لولا دقة الظرف وما يعنيه زواج نعيمة لعائشة لقال لا :

« فحيال تعاستها تغل عن عناده التقليدى كله . . . ولم يطق أن يخيب لها رجاء ، وإذا كان زواج نعيمة يخفف من لوعة قلبها فأهلا به وسهلا . هكذا دفعه الحرج الى أن يقول نعم وأن يسمح للصبيان أن يملوا إرادتهم على الكبار وأن يتزوجوا قبل أن يتجاوزوا مرحلة التلمذة . . . هكذا يتزوج التلمذة اليوم على حين أن كمال لم يفكر فى الزواج بعد ، وعلى حين رفض هو يوما أن تملأ خطبة المرحوم فهمى مجرد اعلان خطبة - الذى مات قبل أن يجنى ثمرة شبابه الفضى » ( ص ١٤٤ ) .

وهكذا نرى العامل الانسانى : حب الأب لعائشة يتغلب على استنكاره لسلوك الشباب وآبائهم على حد سواء ، فنرى وجهها من وجوه تغيره مع الزمن ، ولكن الجملة الأخيرة فى هذه الفقرة من تأملاته تدل على أن نظرتة للأمور هي أساسا نظرة العجب والاستنكار :

« هكذا يبدو أن العالم قد انقلب على رأسه ، وإن دنيا عجيبة أخرى



تفسد ، وأنا غرباء بين أهلينا ، اليوم يتزوج التلاميذ ولا ندرى ماذا يصنعون غدا » .

ويبرز استخدام أفعال مثل « يبدو » و « لا ندرى » الشعور بالغربة المرتبط بنفمة المحب والاستنكار .

أما نظرة كمال للموضوع فلا تغلو من ميل الى التأسل وتأمل الذات بوجه خاص ومرة أخرى نجد التارجع بين المزوف عن الزواج والرغبة فيه ، فعندما تقول أمه لزنوبة :

« اذا زوجت كمال فسأحاول أن أزغرد لأول مرة فى حياتى ! » .

تتاج للقارى فرصة متابعة أفكاره :

« وتخيل كمال أمه وهى تزغرد فضحك ، ثم تخيل نفسه فى مجلس عبد المنعم ينتظر الماذون فوجم » الزواج يهيج دوامة فى أعماقه كما يهيج الشتاء الربو عند المريض وهو يرفضه عند كل مناسبة ، لكنه لا يستطيع أن يتجاهله ، وهو خالى القلب ولكن يضيق بخلوه كما كان يضيق قديما بامتلائه ، واليوم اذا أراد الزواج فليس أمامه الا الطريق التقليدى الذى يبدأ بالخطابة ، وينتهى بالأسرة والأطفال والانفماج فى ميكانيزم الحياة ، فلا يكاد يجد المولع بالتأمل موضعا للتأمل ، وسوف يرى الزواج دائما أبدا فى مركز عجب بين الحنين من ناحية والاشمئزاز من ناحية أخرى ، أما فى نهاية العمر فلن تجد الا الوحشة والكآبة » ( ص ١٤٥ - ١٤٦ ) .

ولأن كمال كاتب نجده يميل الى استخدام الصورة الفنية للتعبير عن مشاعره كما فى الجملة الثانية ، كما نجد عددا من الأفعال المنفية التى توحى بالتردد الذى تتسم به وجهة نظره والتى تفتقر الى الايمان حتى النهاية ، كما نرى فى فقرة ترد قرب نهاية السكزية وتكاد تكون - أى باستثناء فقرة أخيرة - آخر مرة يكشف فيه كمال عما يدور بداخله ، حين يكرر لرياض قللس صديقه كلمات أحمد ابن أخته حين يزوره فى سجن القسم بعد أن اعتقل هو وأخوه عبد المنعم ، وهما النقيضان ، لنشاطهما السيامى :

« قال لى ان الحياة عمل وزواج وواجب انسانى عام ، وليست هذه المناسبة للحديث عن واجب الفرد نحو مهنته أو زوجته ، أما الواجب الانسانى العام فهو الثورة الأبدية ، وما ذلك الا العمل الدائب على تحقيق ارادة الحياة ممثلة فى تطورها نحو المثل الأعلى » .

فتفكر رياض قليلا ثم قال :

« رأى جميل ، ولكن يتسم لكافة التناقضات » .

« نعم ولذلك وافقه عليه أخوه وتقيضه عبد المنعم ، ولذلك فهمته  
على أن دعوة للإيمان أيأ كان مشربه وأيأ كانت غايته ، ولذلك فاني اعلل  
تعامستي بعذاب الضمير الخليق بكل خائن ، قد يبدو يسيرا أن تعيش في  
قيمك أنانيتك ولكن من السير أن تسعد بذلك إذا كنت انسانا حقا ،  
( ص ٣٩٢ - انظر أيضا ص ٣٩٥ ) .

وهكذا نترك كمال بتأملاته التي لا تنتهي وبحته عن اليقين . شكه  
وسعيه نحو فهم ذاته والعالم المحيط به ، والتي تكشف عن ميل يكاد  
يكون دائما ، للربط بين الخاص والعام ، بين الملاحظة والاستقراء وهي  
سمات وجهة نظر متميزة .

### « اللص والكلاب » و « الراوى المستتر » أو « الكامرا » :

فإذا انتقلنا الى « اللص والكلاب » التي لن نقف عندها كثيرا نجد  
أن ما يجرى في الرواية إنما يرى عن طريق انعكاسه على وعي الشخصية  
الرئيسية ، سعيد مهران فليس بالرواية راو بالشكل المألوف فيما عدا  
لحظات قليلة قرب نهاية الرواية ، إنما هنا شخصية مركزية تمر بأحداث  
وترصد خواطرها ، الماضي فيها والحاضر ، وتنتقل طبقا لأسلوب تيسار  
الوعي في الرواية الحديثة ، من الحاضر أو اللحظة الراهنة ، الى لحظات من  
الماضي ، كما تنتقل من العالم الخارجي ، عالم الأحداث والشخصيات التي  
تمثل عالم الواقع الملموس الى عالم الوعي ، عالم المشاعر والأحاسيس  
والمخاوف والأمال التي يمج بها الوعي واللاوعي .

فإذا أمعنا النظر في الضمائر المستخدمة والدالة على وجهة النظر  
المستخدمة في الرواية ، وجدناها في أول الأمر تعتمد اذ يقول الراوى  
المستتر مشيرا الى ذاته هو فعل هذا أو ذاك ، وهو الحال في معظم الرواية ،  
ولكنه حين يبدو وكأنه يستخدم ضمير المخاطب ( أنت ) أحيانا كما يستخدم  
ضمير المتكلم ( أنا ) أحيانا أخرى . ونجد مثلا لهذا التعمد في الفقرة الأولى  
من الفصل الأول :

« مرة أخرى يتنفس نسمة الحرية ، ولكن في الجو غبار خاني وحر  
لا يطاق » . وفي انتظاره وجد بدله الزرقاء وحذاء المطاط ، وسواهما لم  
يجد في انتظاره أحدا : « ها هي الدنيا تعود ، وها هو باب السجن الأصم  
يبتعد منظويا على الأسرار اليابسة ، هذه الطرقات المثقلة بالشمس وهذه  
السيارات المجنونة ، والهابرون والجالسون ، والبيوت والداكين ،  
ولا شفة تفتت عن ابتسامة » . وهو واحد خسر الكثير ، حتى الأعوام

الغالية ، خسر منها أربعة غلدا ، وسيقف عما قريب أمام الجميع  
محتديا » (٢٦) .

الى هنا والضمير السائد هو ضمير الغائب ، ولكن السطور التالية  
ترصد حوارا داخليا يتشكل عن طريقه موقف درامي يواجه فيه البطل  
أعداءه ، ولعل هذا هو تفسير استخدام ضميرى المتكلم والغائب فى هذا  
الحوار الصامت الذى لا يبدو أن يكون انعكاسا لوعى سعيد مهران :

« آن للفضب أن ينفجر وأن يحرق ، وللخونة أن يياسوا حتى  
الموت ، وللخيانة أن تكفر عن سجنها الشائنة . نبوة عlish ، كيف  
انقلب الاسمان اسما واحدا . آتيا تعلنان لهذا اليوم ألف حساب ،  
وقديما ظننتما أن باب السجن لن يفتح ، ولكما تترقبان فى حذر ،  
ولن أقع فى الفخ ، ولكنى سأنقض فى الوقت المناسب كالقدر . وسنأه  
إذا خطرت فى النفس انجاب عنها الحر والغيار والبغضاء والكدر ، وسطع  
الحنان فيها كالنقاء غب المطر . ماذا تعرف الصغيرة عن أبيها ؟ لا شيء ،  
كالطريق والمارة والجو المنصهر طوال أربعة أعوام لم تضب عن باله .  
فهل يسمح الخط بمكان طيب يصلح لتبادل الحب ، ينعم فى ظله بالسرور  
المظفر ، والحياة ذكرى كريهة بائنة ؟ استعن بكل ما أوتيت من دهاء ،  
ولكن خربتك قوية كصبرك الطويل وراء الجدران . جاءكم من يفوس فى  
الماء كالسمكة ويظهر فى الهواء كالصقر ويتسلق الجدران كالغار . وينفذ  
من الأبواب كالرصاص . ترى بأى وجه يلقاك ؟ كيف تتلقى العيان ؟  
أنسييت يا على ، كيف كنت تتمسح فى ساقى كالكلب ؟ ألم أعلمك  
الوقوف على قدمين ؟ . ولم تنس وجلك يا عlish ولكنها نسيت أيضا ،  
تلك المرأة النابتة فى طينة نبتة اسمها الحياة .

ومن خلال هذا الكدر المنتشر لا يبسم إلا وجهك يا سناء . وعما  
قريب سأخبر مدى حظى من لقياك ، عندما أقطع هذا الشراع ذا البواكى  
والعابسة ، طريق الملامى البائنة ، الصاعد الى غير رقعة ، أشتبه أنى  
أكرهك » .

وفى هذه الفقرة يختلط الحوار بوصف المكان بالتأملات التى تشكل  
جميعا المونولوج الداخلى المستمر من بداية الرواية حتى نهايتها كما نرى  
هنا .

« المحاربات أغلقت أبوابها ولم يبق الا الحوارى التى تحاك فيها  
المؤامرات والقدم تعبر من آن لأن نقرة مستقرة فى الطوار كالكنيسة ،  
وضتج عجلات الترام يكركر كالسب ، ونداءات حتى كأننا تنبعت من

نفايات الحضر ، أشهد أنى أكرهك . ونوافذ البيوت المخربة حتى وهى خالية ، والجدران المتجمعة المقشقة ، وهذه العطفة الغريبة عطفة الصيرفى ، الذكري المظلمة ، حيث سرق السارق ، وفى غمضة عين انطوى ، الويل للخونة ، فى هذه العطفة ذاتها زحف الحصار كالثعبان ليطلق الشاغل ، وقبل ذلك بعام خرجت من العطفة ذاتها تحمل دقيق العيد والأخرى تتقدمك حاملة سناء فى قماطها ، تلك الأيام الرائعة التى لا يدري أحد مدى صدقها ، فانتطبعت آثار العيد والحب والأبوة والجريسة فوق أديم واحد ، ( ص ٩ ) .

فإذا حاولنا تحليل هذه الفقرة الى عناصرها الأولية : وصف المكان . ووصف المشاعر ورصد الذكريات ، وجدنا كيف تضي المشاعر المرتبطة بالموقف الأصل ، موقف البطل الذى يعانى وقد عانى طوال أربعة أعوام من اثر الخيانة ، لونا خاصا على وصف الأماكن ، فالصور الفنية المرتبطة بالماضى البعيد صور مضيئة بالحب بينما صور الماضى المرتبط بالخيانة صور قاتمة كريمة ، تجعل صاحب الوعى المرصود فى هذه الفقرة يحس المكيدة والمؤامرة والسبب فى تفاصيل الطريق ووقع الأقدام وشكل الجدران . سنرى هنا مثلا لا استخدام صور الحيوان والزواحف البغيضة ، مثل صورة الثعبان ، التى ستصبح إحدى السمات الأسلوبية السائدة فى الرواية القائمة على رصد وعى الشخصية الرئيسية وهى شخصية سعيد . مهران الذى خانه أستاذه وصديقه وزوجته ، وخرج من السجن ليواجه علما بغيضا لا يضيئه سوى بصيص من ذكريات الماضى من ناحية وحب نور ، الذى يظل حتى النهاية تقريبا ، حب من طرف واحد من ناحية أخرى .

وتشكل هذه الفقرة مثلا آخر لارتباط وجهة النظر بشقيها الفنى والفكرى ، اذ تعمل مع الأسلوب وما يستخدمه من ألفاظ وصور فنية منتقاة متكرزة ومتراصة لتنتقل صورة لموقف ينعكس على مرآة أو عدسة الكاميرا طبقا لتصنيف فريد مان لوجهات النظر ، ويعكس نظرة مهران الى العالم أو موقفه منه ، ويشير كل ذلك فى ذهن القارئ الذى يجد نفسه متعاطفا مع مهران المطارد المذهب نفسيا تساؤلات لابد أن الروائي كان يهدف الى اثارتها . بالشكل الفنى غير المباشر كان يتساءل مثلا عما يمثله سعيد مهران ، وما الذى يمثله هؤلاء البشر الذين تتجسد الحياة فى أعمالهم ؟ وما دور المجتمع والمعادلة فى كل هذا ؟ وباختصار من هم اللصوص ومن هم الكلاب ؟ .

ومما لا شك فيه أن استخدام محفوظ لوجهة نظر واحدة منتقاة .

واعتماده على الرمز والصورة الفنية لنقل صورة واضحة مؤثرة لوعي شخصية محورية مركبة انما يمثل طورا متقدما من أطوار رحلة محفوظ الروائية .

#### « مرامار » ووجهات النظر المنتقاة المتعددة :

أما « مرامار » فلعلها تشكل أفضل استخدام لوجهة النظر حقله محفوظ وذلك باعتماده على وجهات النظر المنتقاة المتعددة ، وتبرز بشكل واضح ارتباط شقي وجهة النظر الفكرى والفنى فى صورة من أحسن صوره . فوجهة النظر تلعب هنا دورا أساسيا لا من حيث الشكل الفنى للرواية فحسب ، بل من حيث الرؤيا التى تقدمها ، والتى لا يخرج الشكل الفنى بنواحيه المختلفة عن كونه أداة لتوصيلها .

و « مرامار » يمكن أن تسمى رباعية الاسكندرية المصرية ( رباعية لأنها تقدم مادتها من أربع وجهات نظر ، والاسكندرية هى مشهد الأحداث ، والمصرية للتمييز بينها وبين رباعية الروائى الانجليزى لورنس داريل ، والتى سبقتها ببضعة سنوات حين ظهرت روايات داريل الأربعة التى تكون الرباعية وهى ) :



اصطفق باب السجن مفلقا خلف سعيد مهران ، فهل الحياة في الخارج ارحب منها في السجن ؟ ان سعيد مهران هو الانسان ، وقد نزل الى الحياة . وستبدأ متاعبه منذ هذه اللحظة ، واسباب هذه المتاعب كثيرة ، بعضها ينتمي الى الماضي ، وكثير منها ينتمي الى الحاضر والمستقبل ، وستجرحه ساعات الحياة حتى تأتي الساعة الأخيرة فتكون قاتلة •

لقد بدأ نجيب محفوظ « اللسن والكلاب » بداية سريعة لاهثة ، توظف منذ الوهلة الأولى ، اللوحات الفنية المتتابعة لتقدم الجو الذي ستتحرك فيه الأحداث والشخصيات دون ابطاء • ان لسعيد مهران حسابا قديما مع بعض الفرما يريد ان يصفيه بسرعة • سرقت منه زوجته ، ودخل السجن بخيانة رخيصة ، فما هو الأسلوب الفني الذي يستخدمه نجيب محفوظ لوضع النفض الملائم في حركة هذه الشخصية ، وحركة الشخصيات التي تتعامل معها في المرحلة المتقدمة من عمله ؟ انه أسلوب التقابل الذي يخلق التوتر الفني القائم على رؤية المتناقضات تعمل في مجال انساني واحد • ونحن نرى هذا التقابل المتوتر في البداية في موقف « سعيد مهران » نفسه ، فهو يكظم مشاعره الحقيقية ، متظاهرا بأنه يريد أن « يتفاهم » - على حد تعبيره - في حين تعمل هذه المشاعر في اتجاه مفاكس على طول الخط • وقد عمل نجيب بصفوف الى اظهار هذا التقابل الحاد عن طريق تبسيط الحوار وحيدته الى أبعد حد حين ينور بين « سعيد مهران » من جهة ، وبين غريمه الأول « عليش سبرة » وأعوانه والمخير من جهة أخرى ،

ثم تكثيفه الى أبعد حد اذا ارتد « متولوجا » داخليا بين سعيد مهران وبين نفسه ، ليعلم عن مشاعره الحقيقية ، فيمهد بذلك الطريق الذى يشير الى المسار الذى ستتبعه الأحداث . . . هذا التقابل يجمع الهدوء والحكمة والمنطق كله الى جانب الحوار الخارجى ، فى حين يجمع الصراخ كلها والانفجار كله الى جانب الغليان الداخلى . وهذا التضاد بين الخارج والداخل يتجاوز المضمون الى نوع المعجم المستعمل ، فهو فى الحوار الخارجى مهذب ومصقول ومتخير بحكمة بالغة ، وهو فى الداخل منطلق على سجيته ، وحافل بالشتائم التى تبتسى من أوصاف خفيفة نوعا مثل وصف سعيد مهران - فى نفسه - لأحد أعوان عيشى سدره بأنه « خنفساء » ، وتنتهى بالفاظ أشد - حسب غليان نفس سعيد مهران - مثل : « يا جرب الكلاب » ، و « يابن الأفعى » . وقد ألقى نجيب محفوظ وقودا حقيقيا على هذا الداخل المحتدم جعله أكثر تمزقا والتهابا واستعدادا للتفجير السريع ، وذلك حين واجه سعيد مهران بطلته سناء ، فالتهمتها روحه - على حد تعبيره - ولكنها أنكرته ، ولادت منه بالفرار ، بل انها أنست الى عيشى مندرة - غريبه الأول - والتست عند الأمن بعينها ! .

ولن تنتهى هذه المرحلة المتقدمة جدا من « اللص والكلاب » حتى يقدم لنا نجيب محفوظ عنصرين آخرين يسمقان هذا الاحساس بالتقابل ، ويستعين بهما على الدخول السريع فى جو العمل . واحد هذين العنصرين معنوى يتجلى فى خلق تقابل بين سعيد مهران خريج السجن ، وما يحيط بذلك من ظلال خاصة ، وبين سعيد مهران « القارى » « المثقف » ، الذى يسأل عن كتبه بلهفة حقيقية . والعنصر الآخر متصل بالتعبير ، وهو استعمال لغة مركزة تركيزا شديدا ، عديدة الأبعاد ، ووفرة الظلال ، سرية الايقاع ، تستخدم أيضا أنواعا من المقابلات التعبيرية التى ينتمى بعضها الى الأسلوب البلاغى التقليدى فى السجع غير المتكلف ، وفى وصف الجمل فى هندسة شكلية متوازنة :

« ولعلكما تترقبان فى حلو ، ولن ألق فى الفخ ، ولكنى سأنقض فى الوقت المناسب كالقطر . وسنأه اذا خطرت فى النفس انجاب عنها الحر والنبار والبغضاء والكلد . وسطع الحنان فيها كالنقاء غب للطر . ماذا تعرف الصغيرة عن أبيها ؟ لا شئ ، كالطريق والحارة والجو المنصهر . . . »

جاءكم من يفوس فى الماء كالسمكة ويطير فى الهواء كالصقر ويتسلق الجدران كالغار. وينفذ من الأبواب كالرصاص. » (١) .

(١) اللص والكلاب ، ص ٨ .



ان هناك بابا ما يزال مفتوحا امام سعيد مهران - باب الشيخ على الجندي - ذلك الباب المفتوح أبدا - وقد قصده من فوره - ويسلط نجيب محفوظ ضوءا باهرا على هذا الباب المفتوح ، فالصورة التي يرسمها له ، والمجم الذي يتخيره لرسم هذه الصورة ، يخلقان احياء بالافتتاح والبراح - وحين يقصده سعيد مهران تكون الشمس قد مالت الى المغرب ، وهو وقت تتأهب فيه البيوت لغلاق أبوابها ، ومع ذلك يبقى هذا الباب مفتوحا - ان نجيب محفوظ يلج على هذه الكلمة « مفتوح » وكأنه يريد أن يبرزها لأعيننا حتى تستوعب أفق الرؤية كله :

« نظر الى الباب المفتوح ، المفتوح دائما كما عهد من أقصى الزمن .. والى اليمن من دهليز المدخل باب حجرة وحيدة مفتوح - لا باب مغلق في هذا المسكن العجيب » (٢) « قلت لنفسي اذا كان الله قد مد له في العمر فسأجد الباب مفتوحا » (٣) .

ويعود التقابل بين المواقف مسيطرا على الجو كله - لقد ولج سعيد مهران هذا الباب المفتوح ، ولكن كل الدلائل تشير الى أن بينه وبين الأبواب المفتوحة الحقيقية - أبواب الهداية - ألف جدار سميك ، وألف باب مغلق . ان الشيخ يحاوره معرضا بالماوى الدائم الروحي ، في حين أن أعماقه هو تصرخ طالبة نوعا من الماوى القريب - والتقابل مستمر ، فسعيد مهران يعرف غرماؤه ، أما الناس الذين يحبهم فينكرونه ، أنكرته ابنته من قبل ، ويبدو الآن أن الشيخ ينكره كذلك ، وثمة تقابل ثان يتضح في الحوار بينه وبين الشيخ ، لقد خرج سعيد مهران من السجن - هذه حقيقة - ولكنه لا يزال من نفسه في سجن - وتقابل ثالث يبدو في أن سعيد مهران مشدود الى الماضي ، في حين يحاول الشيخ أن يجعله مشدودا الى الساعة - ان الماضي والحاضر مرتبطان - عن طريق وقوعهما متصلين في مجرى وعي سعيد مهران ، فتردده على بيت الشيخ الجندي - صبحه والده - صبينا يتشابه مع معطيات الحاضر فيكون صورة واحدة تجمع الى ظلال الماضي مأساة الحاضر الأسرية والاجتماعية التي ترهق كاهله .

لقد أصبح واضحا الآن أننا أمام شخصية تقف ضد التيار - كم طمئة تلقاها حتى المرحلة المبكرة ؟ خاتنه زوجته ، وخانه تابع له قبل أن تبدأ أحداث القصة على الإطلاق ، وتجاهلته مناء والشيخ الجندي - وهما عضدان روحيان - واستقبله رموف علوان استقبالا قاترا معدا - وروف

(٢) نفس المصدر ، ص ٢٦ .

(٣) نفس المصدر ، ص ٢٥ .

علوان - رائعه الفكرى - ارتفع - نتيجة تغير الظروف - الى طبقة اخرى ،  
وأثرى ثراء مرييا ، وقد كان نصير الفقراء ، ونصير الثورة . والحوار الذى  
كان يدور بينهما حوار موجه وقاطع كحد السكين . ان لدى سعيد مهران  
من الجرأة ما يجعله يعرض بكل ما يحس به من تغير مريب فى حالة « رموف  
علوان » ، ولدى الأخير من الحيلة المدربة ما يجعله يحرس فى وضوح على  
التخلص من سعيد مهران بسرعة ، ودفن كل ما يتصل به . ان القضاء  
الذى بدأ رحبا لعين سعيد مهران حين ترك السجن لا يبدو الآن بنفس  
المستوى من الرحابة ، وأن الطعنات التى تلقاها بالفعل بدأت تشكل حلقات  
صماء تحد فى قسوة من رحابة هذا الفراغ .

ان خيبة الأمل المتوقعة فى أى محاولة لجبر الصدع ، والعودة بهذا  
الانبيان الى الحياة العادية ، تتجلى عميقة من خلال وعى سعيد مهران الممتد  
على شكل تيار من الانطباعات المتتالية المتفجرة فى ذهنه وفى احساسه  
بما كان وما هو كائن . لقد انتهت المواجهة بينه وبين رموف علوان على  
حافة المصارحة والتكاشف بأن ما بينهما قد انتهى ، وذلك جرح ينظم الى  
مجموعة الجراح . وسعيد مهران - المجروح الاحساس البالغ الحقة -  
لا يستطيع أن يتجاهل ، ولا أن يعفو ، ولا أن ينظر الى هذا الجرح الأخير  
منفصلا عن بقية الجراح . هنا يصبق فى فن نجيب محفوظ ، ويبقى عند  
هذا المستوى العميق ، ناسجا من خيوط الانطباعات المتساقطة على ذهن  
سعيد مهران - وهو يمشى وحيدا بعد أن فارق فيلا رموف علوان - نسيجا  
واحدا ، كلا ، سدها ولحمته انهيار المثال وقيام الحياة فى نفسه ، وهما  
عنصران يجعلان عيش سدره ، ونبوية ، ورموف علوان فى بؤرة رؤيا  
واحدة .

« هذا هو رموف علوان ، الحقيقة العارية ، جثة عفنة لا يوارىها  
تراب . إما الآخر فقد مضى كأمس أو كآول يوم فى التاريخ أو كحب نبوية  
أو كولاة عيش . أنت لا تخدع بالمظاهر فالكلام الطيب مكر والابتسامة  
شفة تنقلص والجود حركة دفاع من أنامل اليد ولولا الحياة ما لذت لك  
بتجاوز العتبة . تخلفتى ثم تتردد ، تغير بكل بساطة فكرك بعد أن تجسد فى  
شخصى ، كى أجد نفسى ضائعا بلا اهل وبلا قيعة وبلا أمل ، خيانة لثيمة  
لو انك انقطع عليها دكا ما شفيت نفسى . ترى أقرر بخيانتك ولو بينك  
وبين نفسك أم خدعتها كما تحاول خداع الآخرين ؟ الا يستيقظ ضميرك  
ولو فى الظلام ؟ أود أن أنفذ الى ذاتك كما نفذت الى بيت التحف والمرايا  
بيتك ، ولكنى لن أجد الا الخيانة . ساجد نبوية فى ثياب رموف أو رموف  
فى ثياب نبوية أو عيش سدره مكانهما وستعترف لى الخيانة بأنها اسمع

رذيلة فوق الأرض • من وراء الظهر تبادلت العين نظرات مريبة قلقسة مضطربة كتيار الشهوة التي يحملها • كالقطة الزاحفة على بطنها في هيئة الموت نحو عصفورة سادرة • وغلبت الانتهازية ثمالة الحياء والتردد فقال عليش سدره في ركن عطفة أو ربما في بيتي • سادل البوليس عليه لتتخلص منه • ، فسكتت أم البنت ، سكنت اللسان الذي طالما قال لي بكل سخاء أحبك يا سيد الرجال • هكذا وجدت نفسي محصورا في عطفة الصيرفي ولم يكن الجن نفسه يستطيع أن يحاصرني ، وانتهالت على الكلمات والصفعات • كذلك أنت يا رعوف ، لا أدري أيكما أخون من الآخر ، ولكن ذنبك أقطع يا صاحب العقل والتاريخ ، أتدفع بي الى السجن وتنب أنت الى قصر الأنوار والمرايا ؟ أنسيك أقوالك الماثورة عن القصور والاكوخ ؟  
أما أنا فلا أنسى • (٤) •

لقد ابتدأ الصراع بين اللص ( سعيد مهران ) وبين الكلاب ( هؤلاء الذين خانوه وحطموه ) بالفعل ، فقرر اللص أن يذل رعوف علوان ويهزمه ، مستخدما الأسلوب الوحيد الذي يجيده وهو اللصوصية ، ولكن رعوف علوان - وهو أعرق منه فهما لهذا الأسلوب - كان في انتظاره ، بل انه هو الذي أغراه باقتحام منزله ، وبذلك رد الإهانة الى نحره ، ورددها تحت الضوء الباهر • ومع ذلك لم ينطفئ ذهن سعيد مهران المتوقد لحظة ، وبقي داخله المحتدم يعمل باستمرار ، فيخلق له منافذ هنا وهناك • ومرة أخرى يستخدم نجيب محفوظ معطيات تنتمي الى الماضي والحاضر والمستقبل في تشكيل تيار الأفكار التي تكتنف سعيد مهران في هذه المرحلة • لقد رد عن أول محاولة للانتقام مهزوما ، ولكننا نحس حتى في هذه اللحظة أن ثمة نافذة ما تزال مفتوحة في ذهنه الذي يعمل باستمرار ، وهذه النافذة تشير - بما فيه الكفاية - الى توقع حدوث مزيد من المفامرات في حياة هذا الطريد •

• واستسلم لرحمة الفجر الندية متمزيا الى حين عن كل شيء • • •  
ثم رفع رأسه الى السماء فهاله لمان النجوم المتألق في هذه الساعة من الفجر • (٥) •

ويعود التقابل الحاد الذي يجعل منه نجيب محفوظ ركيزة رئيسية في « اللص والكلاب » يعالج على أساسها المشكلات ، ويطرح القضايا ، ويطور الأحداث والشخصيات ، يعود في هيئة تيار وعي تفجره في ذهن

(٤) نفس المصدر ص ٤٧ ، ٤٨ •

(٥) نفس المصدر ، ص ٥٦ •

سعيد مهران الذكريات التي تثيرها المعطيات المادية ، ففي صحراء  
العباسية ، حيث يتلمس أسلحته الجديدة للانتقام ، تدور مناقشات  
فلسفية - ليست بعيدة عن جو التوتر والتمزق الذي يحياه سعيد  
مهران - بين طلاب الراحة والسلوى في الظلام . في هذا المكان بالذات  
كان الشبان الأطهار الأتقياء يعدون أنفسهم لتنظيف الحياة بالكتاب  
والمسند ، ورعوف علوان نفسه ، الذي يصفه الآن بالحسة لانه حاول  
سرقة . كان قد هلك له حين امتدت يده بالسرقه أول مرة ، وكان قد  
شجعه على هذا العمل باعتباره عملا مشروعاً يدخل ضمن دائرة الصراع  
الشريف من أجل اقرار العدالة الاجتماعية :

« سرقت ؟ هل امتدت يدك الى السرقة حقاً ؟ ، برافو ! ، كى يتخفف  
المغتصبون من بعض ذنبهم ، انه عمل مشروع يا سعيد ، لا تشك في  
ذلك » (٦)

ان أسلحة الانتقام تتجمع في يديه ، بعضها بترتيب مثل المسند  
الذى وفره له المعلم طرزان الذى قصد قهوته في صحراء العباسية ،  
وبعضها بشئ قريب من الصدفة مثل ثقائه بنور - فى المقهى - التى  
تأمرت معه على تمكينه من سيارة أحد زبائنها ، والتى سيكون بيتها  
ماوى له فيما بعد . هنا لا يستطيع أن يتجاهل القارئ سؤالاً ملحاً ،  
هل يمكن أن يقام الحدث الفنى على أساس من الصدفة ؟ الواقع أن الصدفة  
تلعب دوراً ملحوظاً فى حياتنا ، ولا يستطيع أحد منا أن يفل الصدفة ،  
أو مجموعة الصدف التى حولت مجرى حياته عند نقطة منها أو أكثر .  
وبنا أن الفن كيان تركيبى خاص يحاول أن يقنعنا بتشابه مع الحياة فإن  
وقوع الصدفة فيه أمر غير خارج تماماً عن طبيعته ، بل ان وقوع الصدفة  
فى الفن يدعم هذا التشابه بينه وبين الحياة . غير أن هناك فرقاً هاماً بين  
الصدفة التى تقع فى الفن وتبدو على أنها صدفة طبيعية مقننة ، وبين  
الصدفة التى تقع فيه وتبدو على أنها صدفة مفتعلة ، فالصدفة الأولى يجد  
الفنان بمهارته مكاناً مناسباً لها فى سياق الأحداث ، بحيث لا يستغرب  
حدوثها فى وسط الظروف والملابسات التى تقع فيها ، والصدفة الثانية  
شئ يستغف اعتسافاً ليكون صلة واهية بين الأحداث تحتفظ بها  
مستترة - على نحو ما - وتحول بينها وبين الانهيار الكامل . والحق أن  
الصدفة هنا صدفة من النوع الأول ، فليس اعتسافاً أن يعود سعيد مهران  
الى جوه القديم ، ويتلمس باباً مفتوحاً عند ندمائه القدامى ينفذ منه الى

الأخذ بثأره • ونور نفسها - كما قدمها نجيب محفوظ - ليست غريبة على هذا الجو ، فوجودها فيه فى أى وقت من الأوقات - ومع صيدها الثمين - ليس أمرا مقتضيا • وعلى ذلك فإن هذه الصدفه سرعان ما تسفل فى مجرى الحدث العام ، مكونة صورة فى داخل العمل الفنى لا تخرجه عن نطاق شبهه بالحياة • ولهذا السبب فإنه ليس هناك مكان للدفاع عنها ، حتى من جانب نجيب محفوظ نفسه ، فقد بدا وكأنه يتلمس لها سندا أو يستند عنها حين قال على لسان سعيد مهران موجها الكلام لنور :

« قصدت قهوة طرزان لأحصل على مسلسل ولا تفق ان أمكن مع سائق تاكسى من زملائنا القدامى فانتظرى كيف رمى لى الحظ بهذه السيارة » (٧) • لكان نجيب محفوظ يحاول هنا ان يجيب عن سؤال مؤداه : ماذا كان سيفعل سعيد مهران ، وبالتالى كيف كانت ستتطور الأحداث على النحو الذى تطورت عليه ، لو أن الصدفة لم تدفع فى طريقه بسيارة صاحب نور ؟ •

ومرة أخرى يتفجر « تيار الوعي » ، وهو الأسلوب المفضل لدى محفوظ فى « اللص والكلاب » وهذا الأسلوب يعتمد - كما هو معروف - على تسجيل الانطباعات بالترتيب الذى تقع به على الذهن ، متجاوزا فى ذلك منطق الواقع الخارجى الذى يخضع ترتيب الأحداث فيه لعامل الزمان والمكان • وهذا الأسلوب هو البؤرة التى نرى من خلالها تطور الحدث كلما تقدم بنا هذا الحدث ، وهو القرار الذى تلتقى عنده أحاسيس سعيد مهران ، احساسه بمدى فداحة الاساءة التى وجهت اليه ، واحساسه بمدى عدالة الانتقام • لقد وجه ضربته الانتقامية التالية تجاه عليش سكرة ونبوية ، وجهها سريعة الى درجة جعلتها عشوائية ، وذلك على الرغم من أن مجرى شعوره وهو ذاهب لتوجيهها كان يضع فى طريقه بعض المواقف :

« ولكن من يبقى لسنا ؟ الشوكة المنفرزة فى قلبى ، المحبوبة رغم انكارها لى • هل أترك أمك الحائنة اكرا ما لك ؟ » (٨) •

لقد ألمه وعيه المتفجر بالحجة ونقيضها ، ولكن صورة الخيانة حاجته ، ومثل ممثلوها - عليش ونبوية ورووف علوان - فى مجرى شعوره فى صورة واحدة ، وتغلبت - نتيجة لذلك - الرغبة فى الانتقام •

(٧) نفس المصدر ، ص ٧٠ •

(٨) نفس المصدر ، ص ٧٦ •

ان عوامل التمزيق ونتائجه تجاوز مجرى شعور سعيد مهران لتتهبط الى منطقة اللاشعور ، ثم تطفو في الحلم المزعج الذي رآه وهو نائم في خلوة الشيخ الجنيدى التى أوى اليها بعد أن وجه ضربه الانتقامية العشوائية تلك - وهذا الحلم على ما فيه من تخطيط ظاهرى يعكس اضطراب نفس صاحبه على نحو لا يخلو من منطق خاص . والرموز المستفادة من هذا الحلم هي أن سعيد مهران يتخبط في الأسر ، وأن الثريم الحقيقى لسنا ، ابنته هو رعوف علوان ليس غيره ، وأن قدرات سعيد مهران بدأت تحاصر وتعوقها المواقف التى يقف على رأسها رعوف علوان ، وأن هناك مزيدا من التكرار سيقاه سعيد مهران ، وأن رعوف سيمثل دور الانسان النقى . المصلح . المؤهل لأحدث الأفكار الثورية . ان الذى يبدو الآن على أنه تخطيط يشير في الحقيقة - كما سيكشف مجرى الأحداث فيما بعد - الى المسار الذى ستتخذه هذه الأحداث .

لقد قفز التقابل بين المواقف - نتيجة لضربة سعيد مهران العشوائية - الى مستوى السخرية التى ضاعفت الاحساس بالعبث الذى يكتنف حياته كلها . لقد أصابت ضربه انصانا برينا لم يره في حياته . وأخطأت غريميه اللذين تركا منزلهما في ذات اليوم الذى زاره فيه سعيد مهران بعد خروجه من السجن . خطة عادية من مثل عيش سدره لا تدخل في نظرى في أحد نوعي الصدفة اللذين تحدثت عنهما ، ولكن كيف غاب هذا الاحتمال عن ذهن سعيد مهران ؟ هل كان ذلك لأنه شخص مجروح الاحساس يطلب ثارا ، وتقيب عنه أحيانا بعض البديهيات نظرا لاستفراقه في جراحه الخاصة التى لا تجعله يرى سوى الانتقام ؟ . انه يحس ، على أى حال ، أن الأمور قد تعمقت بشدة ، وأن التناقض بين المواقف بلغ - نتيجة لذلك - حدا فادحا :

« قتلت شعبان حسين . من أنت يا شعبان ؟ أنا لا أعرفك وانت لا تعرفنى . هل لك أطفال ؟ هل تصورت يوما أن يقتلك انسان لا تعرفه ولا يعرفك ؟ هل تصورت أن تقتل بلا سبب ؟ أن تقتل لأن نبوية سليمان تزوجت من عيش سدره ؛ وأن تقتل خطأ ولا يقتل عيش أو نبوية أو رعوف صوابا ؟ وأنا القاتل لا أفهم شيئا ولا الشيخ على الجنيدى نفسه يستطيع أن يفهم . أردت أن أحل جانبا من اللغز فكشفت عن لغز أغمض . » (٩) .

لقد بقي لديه ملجأ هو بيت نور ( الى جانب خلوة الشيخ المفتوحة ابدا ) ، وهي مطاردة قديمة له ، ولا تزال متعلقة به . وقد لجأ اليه . ويقع هذا الملجأ على حافة المدينة ، وفي مواجهة المقابر . وهذا الموقع الذي يختاره نجيب محفوظ له لا يخلو من مغزى . انه يقع على حافة المدينة . وكذلك الحال مع سعيد مهران الذي يقيم على حافة المجتمع متورا مطاردا . وهو يقع في مواجهة المقابر ، وعلى بعد خطوات منها ، ومن الممكن أن يرمز ذلك الى تقابل جديد بين الموت والحياة ، مشيرا الى أن المجتمع الذي لفظ سعيد مهران الى حافته يوشك أن يلفظه الى الابد . . هذا الابد المائل على قيد خطوات في المقابر رمز الفناء .

ان تيار الوعي لا ينقطع في ذهن مهران . وعن طريقه يمدنا - بالارتداد الى الماضي - بمعلومات عن حبه القديم وزواجه . وفي ذات الوقت تزداد الحلقة حوله ضيقا بفعل الكراهية والحقد اللذين ينضج بهما قلم رموف علوان ، وجريدة الزهرة ، حيث يصور سعيد مهران على أنه مجرم ، عريق ، شرير ، معقد . . الخ . والحياة في ضيافة نور ضرورة ، واطهار المشاعر الطيبة نحوها رد للجميل . لكن لا حب في القلب وانما فيه عطف ورناء . انها تحبه ، ولكن حبها له ضرب من الضياع ، وخيبة الأمل ، والانتحار . والتقابل في هذه المرة يأتي عن طريق اشارة رمزية بارعة من قلب نجيب محفوظ . اشارة مقصودة ، ولكنها تبدو وكأنه يلقي بها القاء في آخر أحسد الفصول . اشارة تجمع خيوط الموقف كله وتنسجه في نسيج واحد ثرى . لقد ألقى من قبل الضوء مفعلا على نوع العلاقة الانسانية الموجودة بين هذين الكائنين ، وحين بلغ بذلك نهايته ، وأعطى الاحساس بأن كل شيء قد وضع في موضعه ، كثف النتيجة كلها في تلك العبارة الرمزية الثرية العفوية :

« وكانت ثمة فراشة تمانق المصباح العارى في تلك الساعة من الليل » (١٠) .

ولا يزال تيار الشعور ممتدا في ذهن سعيد مهران ، ولا تزال المعلومات الضرورية التي ينبغي أن يمد بها قارئ العمل القصصى تقدم . ونحن نعلم - عن طريق تيار الشعور هذا - أنه كان ابن بواب بيت الطلبة في الجزيرة ، وكان رموف علوان - الذي كان طالبا في كلية الحقوق - يمد به بكل عطف ، ويتيح له فرص التعليم والقراءة . كذلك

نعرف من خلال تيار شعوره مزيدا من المعلومات عن نور البهى ، الملاحونة ،  
التي نحن الى حياة مستقرة في كنفه . ان سعيد مهران يعد لضربة جديدة  
اقتضته هذه المرة أن يتزيا يزي ضابط بوليس . ولقد وجهها الى روف  
علوان بعد أن أعياء البحث عن عيشى سدره ، ولكن رصاصاته أصابت  
بريثا آخر !! . وتكاتفت ضده قوى الدنيا ، حتى نور - الملجأ الاخير -  
ذهبت ولم تعد . لقد اكتشف - لتماسته الشديدة - أن عواطفه نحوها  
أعمق الآن من مجرد العطف . انه يذهب الى الحد الذي يقرنها فيه الى  
ابنته سناء ، ويحس نحوها معا بعاطفة واحدة شديدة ، هي مزيج من  
الحب والرثاء .. ذلك الرثاء الذي يتسع فيشمله هو نفسه ! انهم ثلاث  
أنفس يجمع بينهم الضياع ! .

لقد زادت الحلقة حوله ضيقا واحكاما بتساقط المرافىء واحدا  
وراء الآخر . ولم تبق سوى خلوة الشيخ فقصدها طلبا لسد الرمي .  
واستمع ذاهلا الى كلام الشيخ ، وهو دائما كلام ذو أبعاد عدة شأن الرمز  
الصوفي ، ولكنه يشير برمزيته . اشارة واضحة الى حالته هو بالذات .  
ان النهاية تقترب ، وآية اقترابها أن خيوط الماساة كلها تتجمع ، ماضيها ،  
وحاضرها ، ومستقبلها .. نسيج واحد خيوطه الشيخ وحضرته التي  
اوتادها مع أبيه صغيرا ، وبيته صباه الأخرى التي كانت مسرح حبه  
لنبوة ، وابنته سناء . لقد اختلط الماضي بالحاضر في بؤرة وعي واحدة ،  
وبلغ التحفز مداه . وجاءت النهاية ، واختار لها نجيب محفوظ أن تكون  
بين المقابر ، وسمنا علامتها التي لا تخطئ : نباح الكلاب ! . كلاب  
حقيقية تنبح ، وكلاب رمزية تطارد اللص . واحكمت الحلقة تماما ، فلم  
يعد له ملجأ سوى جحر قبر . لقد حوصر تماما ، وبعد مقاومة يائسة لم  
يجد لديه دافعا واحدا يدفعه الى الاستمرار فى المقاومة ، فاستسلم دون  
مبالاة . وكانت آخر كلمة نطق بها : « يا كلاب ! » .

ما الذى يريد أن يقوله نجيب محفوظ من خلال « اللص والكلاب » ؟  
وهل القضايا المعروضة هنا قضايا اجتماعية محددة أم قضايا أخلاقية  
مجردة ؟ . أحب أن أقول ابتداء انه من الصعب أن يفصل الانسان بين  
القضايا الاجتماعية والقضايا الأخلاقية ، وبعبارة أخرى من الصعب أن  
يفصل الانسان ، فى هذه الحالة ، بين الواقع وبين المثال . والقضية  
الكبرى التي تطل - على الأقل - من وراء هذا العمل هي قضية  
العدالة ( وينبغى أن تكتب هذه الكلمة بالبنط الثقيل ؟ ) . ونظرة الى  
ظروف حياة سعيد مهران تطرح سؤالا ملحا هو : هل سعيد مهران  
جرثومة خطيرة من جرائم المجتمع ينبغى أن تهب ضدها كل قواه



ومؤسساته لتقضى عليها وتنظف الحياة منها ؟ اذا كانت العبرة بالوقائع الحادثة فحسب فالجواب نعم . ان أى انسان يستشعر معنى الانتماء الى المجتمع فى شكله العادى لا يستطيع الدفاع عن سعيد مهران . لا يستطيع مثل هذا الانسان أن يدافع عن لص ، وسعيد مهران لص ، ولا يستطيع أى انسان أن يدافع عن قاتل ، وسعيد مهران قاتل ، بل ان القضية تزدد فداحة فى حالته هو بالذات ، حين تكون قضية قتل أناس أبرياء .

لكن مثل هذه الاجابة العادية تتجاهل بعدين هامين من ابعاد الموقف العام المروى فى « اللص والكلاب » . اول هذين البعدين أن هذا اللص المجرم ضحية لظروف خاصة ، أبسطها الفقر والحاجة المادية ، واعتقدها أنه أعد اعدادا فكريا معيناً جعله يحس احساسا حاداً - على طريقته - بمعنى تكافؤ الفرص ، والوفاء ، والعدل . ولقد رأى هذه المعاني تنهار ، وأهم من انهيارها بالفعل أنه رآها تنهار تحت سمع المجتمع وبصره فلا يحس بها أحد ، ولا يدافع عنها أحد . ولقد تشبث بمثاله ، وحاول تحقيقه عنوة بأخذ القانون فى يديه ، بعد أن استحال تحقيقه عن طريق القانون . وثانيهما أنه اذا كان سعيد مهران لصاً بالمعنى العادى المباشر البسيط فإن عيشى سكرة ونبوية لصان بالمعنى المعقد ، لقد سرقا شيئاً لا يرى بالعين ولا يلمس باليد ، ولكنه حاضر فى كل ضمير حتى حضورا بديها . ويسلط نجيب محفوظ الضوء باهراً ، بحيث لا يخطئه صاحب نظر ، على هذه السرقة الكبرى التى يبدو أن يد القانون لا تصل اليها . وماذا عن روعف علوان ؟! انه لص بالمعنى الكلى لهذه الكلمة ، سرق مجتمعاً بأسره ، وحول مسيرته ، وذلك حين رفع شعارات معينة ، وسلك ضلماً على طول الخط ، ليرتفع أخيراً فى النعيم المادى الذى كان للذين نادى بفسادهم ، ووجوب تقويضهم . ولقد ضمن لنفسه موقفاً لا تمتد اليه يد القانون فحسب ، بل انه أصبح يتكلم باسم القانون ، وقدم نفسه على أنه من حماة ، الذين يرتبط وجوده بوجودهم . والنتيجة أنه أخذ القانون فى يديه - مثل سعيد مهران - على طريقته الخاصة .

ويبدو - فى ضوء هذين الاعتبارين - أن الاجابة البسيطة « بنعم » ، التى أجب بها عن السؤال السابق ، ينبغي أن يعاد فيها النظر . وليس معنى إعادة النظر هذه أن يجاب عنه « بلا » ، وإنما معناه - فى نظرى - أن يستبدل به سؤال جديد مؤداه : ما معنى أن يعاقب سعيد مهران باعتباره خارجاً على القانون ، ويترك عيشى سكرة ، ونبوية ، ورووف علوان تحت حماية القانون ؟ والمفزى الكامن فى هذا السؤال مفزى أخلاقى اجتماعى واقعى تجريئى فى آن واحد . وليس معنى هذا - على

سبيل القطع - التماس العذر لسعيد مهران ، أو التهوين من شأن خطورته اجتماعيا وأخلاقيا ، وانما معناه لفت النظر الى أن جوهر العدل ، والأمانة ، وتكافؤ الفرص جوهر كل متكامل ، لا يحقق هدفه الا اذا طبق على نحو متكامل ، وأن عدالة الميزان الاجتماعي والأخلاقي مسألة دقيقة كل الدقة ، ولا يفيد في ضبطها أنها متوازنة أشد التوازن شكلا ، في حين هي مختلفة أشنع الاختلال في واقع الأمر . بل ان القضية لتخطو خطوة أبعد من هذا ، فخطورة الخاضع للقانون شكلا ، المنتقض عليه حقيقة وواقعا ، تفوق كثيرا خطورة الخارج عليه شكلا ، وواقعا ، وفي وضع النهار . ان الإساءة الحقيقية للقانون بمعناه الخلقى والاجتماعى انما يرتكبها هؤلاء الذين يوغلون في الخروج عليه على نحو من الالتواء يحصنون أنفسهم به حتى يبدو الحال وكأنهم غير خارجين عليه ، بل ومن أهله المسئولين عن حفظه في بعض الأحيان . يرتكبها هؤلاء أكثر مما يرتكبها البسطاء الذين يتركون أنفسهم أمام القانون - حين يخالفونه - عريا غير محصنين . ان المجتمع يضار كثيرا بالنوع الأول ، فهو يدمر تدميرا واسعا غير مرئى ولا يمكن حصره ، في حين أن الدمار الذى يحدثه النوع الثانى محسوس ، ومحدود ، ومن السهل حصره ، والقضاء عليه .

هذا هو ما نقوله « اللص والكلاب » على قدر ما أستطيع أن أفهم منها . ويبدو أن سعيد مهران ، في أكثر من موقف من مواقفه ، على وعى بشئ قريب جدا مما قلته . ان سننم الخلقى الذى يأوى اليه في اقدامه على ارتكاب ما ارتكب هو اعتقاده أن الحق كان دائما معه . وهو لا يتخل عن ذلك ، ويبقى متمسكا به الى قرب النهاية : « ولكنى واثق من أننى على حق » (١١) . وهو يرى أن الذنب فى كل ما حصل ليس ذنبه ، وأنه قد دفع الى ارتكاب ما ارتكب . ان ميزان العدل فى نظره مختل أبدا ، ذلك الميزان الذى يطارده باعتباره لصا ، فى حين يترك اللصوص الحقيقيون طلقاء . ويبدو أنه يتبنى - وهو الانسان المتقف - وجهة نظر قائمة على التفريق بين نوعين من الخطأ ، خطأ « اللصوص » ( وأخطاؤه هو من هذا النوع ) ، وخطأ « الكلاب » ، الذين يصدق عليهم ما قدمته من الكلام على الذين ينتقضون على القانون دون أن يقموا تحت طائلته . وهو - علاوة على ذلك - يحس بأن مشاعر الناس معه ، ويعبر عن هذا الاحساس أكثر من مرة :

« أكثرية شعبنا لا تخاف اللصوص ولا تكرههم .. ولكنهم

بالفطرة يكرهون الكلاب » (١٢) . « الناسامى معى عدا اللصوص  
الحقيقين » (١٣) ، بل انه يبدو أحيانا وكأنه يحس بمستولية ما نحو  
هذه المشاعر العامة التى تؤيده - وان كانت لم تنجح فى أن تزيل عنه  
وحده وضياعه :

« ... وماساتى الحقيقية أننى برغم تأييد الملايين أجدنى ملقى فى  
وحدة مظلمة بلا نصير ، ضياع غير معقول ولن تزيل رصاصة عنه عدم  
معقوليته ولكنها ستكون احتجاجا داميا مناسبا على أى حال ، كى يطمئن  
الأحياء والأموات ولا يفقدون آخر أمل » (١٤) ترى هل تحمل وحده ،  
وعزله ، وانعدام نصيره احتجاجا على السلبية التى تتجلى فى الهوية  
الموجودة فى عواطف الناس بين ما يحسونه شعورا ، وبين ما يناصرونه  
عملا ؟ انه ليس معنى هذا - مرة أخرى - أن يهب ضمير الجماعة لنصرة  
مثل سعيد مهران ، وتقديم العون له ليستزيد من أعمال اللصوصية  
والقتل ، وانما معناه أن يهب ضمير الجماعة لضمان حفظ التوازن الحقيقى  
بين كفتى ميزان العدل الاجتماعى ، ولضمان تسمية الأشياء بأسمائها ،  
وابرازها بحجمها الطبيعى ، والاطمئنان الى وقوع الاجراء المناسب لكل  
حالة . لقد سرق سعيد مهران لانه سرق منه ، فهل كان من الممكن أن  
يحال بينه وبين السرقة بضمان عدم وقوع السرقة الأولى ؟ . ذلك شئ  
يدخل فى صميم أخلاق المجتمع ، ونجيب محفوظ يضمه تحت المجهر ،  
ويلفت أنظارنا اليه بشمة طوال الوقت .

لقد قلت ان هذا هو ما تقوله « اللص والكلاب » على قدر فهمى .  
ومعنى هذا أن ما فهمته ليس من الضروري أن يكون هو الاحتمال الوحيد  
لعنى الأحداث . ومن الجائز أن يفهم غيرى فهما آخر يعتمد فيه - مثلما  
اعتمدت - على واقع هذا العمل . وذلك شئ مشروع تماما مادام بنسأه  
العمل الأدبى ، وسياقه ، هو الذى يستلطق ، وما دام الفهم لا ينبى على  
فروض أو ملابسات خارجة عن صميم هذا العمل . والعمل الأدبى الجيد  
هو ذلك العمل الذى يجرى بأوجه متعددة ، شريطة أن يجتهد قراء هذا  
العمل - وأكرر - فى أن يبنوا هذه الأوجه على ما يطيه النص نفسه .  
لا على افتراضات تنشأ فى أذهانهم هم .

غير أن هناك حقيقة هامة ينبى أن تذكر فى الحال ، وهى أنه ليس

(١٢) نفس المصدر . ص ١٢٦

(١٣) نفس المصدر . ص ١٢٦

(١٤) نفس المصدر . ص ١٢٦

المهم في الفن ما يقال ، وانما المهم هو كيف يقال في اطار تقاليد قالب .  
فنى معين ، وفي سياق مجموعة من العلاقات الفنية - التصويرية واللفوية -  
التي يخلقها الكاتب . ومعنى هذا أن أية مشكلة اجتماعية أو أخلاقية  
مهما كان من أهميتها في ذاتها - تفقد قيمتها في داخل العمل الفني اذا  
لم تعالج علاجاً فنياً جيداً .

لقد اختار نجيب محفوظ أن يصب هذه المشكلة الكبيرة - التي  
تشتمل على مشكلات قرعية عدة - في قالب قصصى قائم على رسم لوحات  
متصلة ومتتابعة تتابعا سريعا . وهذه اللوحات - التي تمثلها فصول  
القصة الثمانية عشر - تعكس صورة لمجموعة من الشخصيات المغمورة  
المطحونة التي تحيا وتموت في الظلام على حافة المجتمع ، وتحكم حياتها  
بنوع من المنطق الخاص . ويصدق هذا الكلام - بالدرجة الأولى - على حياة  
سميد مهران ، هذه الشخصية التي عاشت لاهثة ، وباشتت كل أنواع  
نشاطها في الظلام وكانت نهايتها أيضا في الظلام ، حتى ان نجيب  
محفوظ لم يجعله يستسلم تحت وهج الأنوار الكاشفة التي حاصرتة ،  
وانما بعد أن اطفئت ، وساد الظلام التام . ويصدق هذا على حياة عليش  
سدرة وبزوية التي لا يلقى عليها - من البداية الى النهاية - قدر يذكر  
من الأضواء ، فتبقى في الظلام . ويصدق هذا على حياة المعلم طرزان ونور  
الذين لا تبدأ حياتهما وتزدهر الا في الظلام . بل انه ليصدق حتى على  
حياة الشيخ الجنيدى وحياة رموق علوان ، فالأول تعمق حياته الروحية ،  
يصبح اتصاله بالله عز وضا ، وهو في قمة نشوته . بين مريده اذا جن  
الليل ، والثاني تقوم حياته على الليل - ومن الظلام - من ناحيتين : الأولى  
يرمز لها نجيب محفوظ بوظيفته الصحفية ، والصحافة تصنع في الليل  
ليقرأها الناس اذا طلع النهار ( ولا يعنى هذا بطبيعة الحال تحميل معنى  
المهنة الصحفية في ذاتها أى معنى سي ) . والثانية الانتهازية ، وهي صفة  
من شأنها أن تتم في الخفاء . في الظلام !

والسياق القصصى للأحداث في « اللص والكلاب » سياق مكثف .  
وقد ساعد هذا التكتيف بشكل واضح على تفاعل هذه الأحداث ونضجها .  
بحيث يبرز عنصر التقابل الفني ، والتضاد والسخرية - مما تحدثت عنه -  
بشكل جي ومؤثر . ومن الواضح أن نجيب محفوظ قد جعل من شخصية  
سميد مهران الشخصية المحورية الوحيدة التي ترى في ضوئها بقية  
الشخصيات الأخرى . ولدت هذه الشخصية في اطار العمل الفني ناضجة  
حين خرجت من السجن ، وأدخلها نجيب محفوظ الى معتزك الأحداث دون  
إبطاء ، ململما في سرعة ماهرة خيوط الماضي - وهي تفتنى من الناحية

الفعلية الى فترة زمنية تقع خارج الحدث القصصى - وجاعلا منها عامل  
تفجير مستمرا ، ومحركا لا يهدأ فى ذهن البطل ومشاعره . ان سعيد  
مهران قد ولد ( أو خرج من السجن ! ) عملاقا ، تتضائل الى جواره كل  
الشخصيات التى يتعامل معها ، ومن تكون شخصية عيش ، أو نبوية ،  
أو طرزان ، أو رموف ، أو نور اذا قورنت بشخصيته ؟ . وهو نفسه  
يحس بهذا التميز ، وهو تميز فيه الحنان والرقة ، والمودة ، والعطف  
على محبيه ، وفيه البغضاء والحقد والنار على خائفيه :

» وهو بين الناس يتضخم كالعلاق ويمارس المودة والرياسة  
والبطولة . وبغير ذلك لا يجد للحياة مذاقا « (١٥) .

ولأن الأحداث مكثفة الى أبعد الحدود ، ولأنها تجرى الى غايتها  
لاهنة متلاحقة ، ولأن سعيد مهران - وهو محور العمل كله - يعيش  
ممزولا مطاردا لا يملك وسيلة الاتصال العادى مع أفكار الناس ، فقد  
بدا أن الأسلوب الذى اختاره نجيب محفوظ للتطور بالحدث هو الأسلوب  
الملائم الوحيد . ويقوم هذا الأسلوب - كما أرجو أن يكون قد اتضح  
مما سبق - على الاحساس بتطور الحدث من خلال انسياب مجرى  
الشعور عند سعيد مهران ، وامتداده فى فيض متصل يجمع الماضى  
 والحاضر ، ويشير فى الوقت نفسه الى المستقبل . لقد بنى نجيب محفوظ  
 هذه الشخصية بناء محكما ، وهيا لها من الظروف ما هو مناسب لها ،  
 ثم اختفى خلفها ، وجعلها هى تتكلم ، أو بعبارة أدق ، تتكلم فى صمت .  
 واحتفظ هو لنفسه بالتدخل فى مجرى الأحداث ليقوم بالربط الخارجى  
 بينها ، وذلك ريثما يضع هذه الشخصية الرئيسية - شخصية سعيد  
 مهران - على الطريق المناسب الذى تتغلغل فيه الى قلب الحدث ، وتمسك  
 بخيوطه المتشابكة ، بواسطة الأسلوب الأساسى الذى اختاره ، أسلوب  
 تيار الوعى .

وقدبقى نجيب محفوظ ، الفنان المقتدر ، مسيطرا على مجرى الحدث  
 العام ، بل وعلى هذه الشخصية الرئيسية التى ترك تيار شعورها يفيض  
 فيضانا ، فمن طريق هذا الفيضان الشعورى يتضح الطابع العام لفن  
 نجيب محفوظ فى « اللص والكلاب » ، المسخرية الباطنة ، والنقد  
 الاجتماعى الحفى ، والأسلوب الشعرى المقطر ، وكذلك الصيغ اللغوية

التي تتكرر بطريقة ثابتة ، يخشى عليها ممها في بعض الأحيان أن تتحول  
الى « كليشيهات » .

وبعيدا عن الحالة التي كان يترك فيها نجيب ذهن سعيد مهران يعمل  
على هيئة تيار وعي ، كان حضوره في عمله حضورا كاملا . وقد أعطى  
لنفسه في أكثر من مكان حرية التخفيف من درجة سرعة الحدث ، ليتيح  
لنفسه الفرصة للتصوير الوصفى ، وكان يبلغ في ذلك أحيانا مستوى  
عاليا يتفد فيه الى وصف الجزئيات الدقيقة في صور متحركة نابضة .  
وأحب أن أعرض هنا فقرتين وردتا في وصف حركة سعيد مهران ، وهو  
يتسلق لسرقة فيلا رموف علوان . وهاتان الفقرتان منتزعتان من صفحات  
يرواح فيها نجيب محفوظ بين الوصف المباشر ، وبين تيار الوعي المتد  
في ذهن سعيد مهران :

« وتسلق السور بخفة وبأطراف محتكة كأنها أطراف فرد . ولم  
يعقه الأغصان الكثيفة الملتفة الفارقة في الأوراق والأزهار ، ثم اعتمد على  
قبضتيه ورفع جسمه بقوته الذاتية الى ما فوق الأسنان المدببة وهبط به  
حتى اشتبكت ساقاه بالأغصان في الداخل فلبس فيها ريشما يسترد  
أنفاسه ... »

ونزل بحذر الى الأرض ، ثم زحف على أربع متجها نحو جدار الفيلا .  
ودار مع البناء متحسسا المحيطان حتى عثر على ماسورة . واخذ يتسلق  
بمهارة البهلوان . وكان السطح مقصده غير أنه مر بنافذة مفتوحة غير  
بمينة منه ، وفي الحال قرر تجربتها . سدد ساقه نحو النافذة حتى  
انطرحت على حافتها ، وشد أعصاب يديه متنقلا بهما فوق كورنيش الحائط  
حتى استقر جميعه فوق حافة النافذة . وانزلق الى الداخل ، ( ١٦ ) .

إن هناك بعض الشواهد التي قد توهم أن « اللص والكلاب » قصة  
بوليسية ، واعتقد أن هذه نقطة تحتاج الى وقفة قصيرة . هناك في  
« اللص والكلاب » السجن ، والمطاردة ، وحياة الليل . وخطط الانتقام .  
وفيها حادثتا قتل ، وفيها فوق كل ذلك التوتر ، والتوقع ، واللهث .  
وهذه أشياء تدخل في قائمة « الحيل » التي تستخدمها القصة البوليسية .  
ومع ذلك فإن اللص والكلاب ليست قصة بوليسية على الإطلاق . إنها  
تظلم نفسها بهذه المظاهر « البوليسية » ، كما تظلم نفسها برسم غلافها  
للثير . وكذلك يظلمها القارئ الذي ينجذب اليها بهدف الحصول على نوع  
المتعة التي يستملحها عادة من قراءة قصة بوليسية .

حقا ان القصة البوليسية تستخدم بعض العناصر الموجودة في رواية « اللص والكلاب » ، ولكنها تستخدمها كاسلوب أساسى هو غاية في الوقت نفسه . ان ارضاء غريزة « الكشف » لدى القارئ ، ووضعه في حالة توتر متصاعد هو هدف القصة البوليسية . ولا يتورع كاتب القصة البوليسية من ارتكاب أشد أنواع الخيل جموحا في سبيل الاحتفاظ بهذا التوتر لدى القارئ . ولهذا السبب فهي فن سطحي هابط في نظر النقد الجاد . وكلما بالغ هذا الفن في الاثارة طغى سطحية ، وانحدر هبوطا .

ولكن « اللص والكلاب » ليست قصة بوليسية ، لأن أحداثها — مع أنها تتشابه ظاهرا مع أحداث القصة البوليسية — تهدف الى خدمة أهداف بعيدة كل البعد عن أهداف القصة البوليسية . انها تناقش قضايا حية ، وتعرض لمشكلات أساسية في حياة الانسان . ان لها فلسفة انسانية كامنة وراء الحدث ، الذى قد يبدو وكأنه حدث بوليسى ، فلسفة تتعلق بمشكلات العدالة ، والوفاء ، وتكافؤ الفرص ، التي عرضت لها من قبل ، وفلسفة تتعلق بقضية الموت والحياة . . عالم الغيب ، وعالم الشهادة ، وضربات القدر التي يصعب تفسيرها . هذه القضايا تكمن وراء الأحداث أحيانا ، وتلوح من خلالها أحيانا أخرى ، ويعبر عنها بشكل مباشر في كثير من الأحيان . لهذا السبب فان « اللص والكلاب » ليست قصة بوليسية ، وأما أن نجيب محفوظ قد اهتدى الى تفسير مريح للقضايا التي يرمضها — وبخاصة الفلسفية منها — فتلك مسألة أخرى . انه يبدو حائرا أمام لغز القدر الخالد حيرة أى مفكر آخر ، وهو لا يملك سوى أن يتحرك التساؤل دون جواب . فحين يكون سعيد مهران مشغولا بقراءة حملة الصحف المسعورة ضده يتدفق تيار وعيه على النحو التالى :

« آأنت حقا رعوف علوان صاحب القصر ! أنت الثعبان الكامن وراء حملة الصحف ؟ تود أن تقتلنى كما كان الآخرون . وكما تود أن تقتل ضميرك . وكما تود أن تقتل الماضى . لكننى لن أموت قبل أن أقتلك . أنت الحائن الأول . ما أعبت الحياة ان قتلت غدا جزاء قتل رجل لم أعرفه . فلكى يكون للحياة معنى وللموت معنى يجب أن أقتلك . لتكن آخر غضبة أطلقها على شر هذا العالم . وكل راقد فى القرافة تحت النافذة يؤيدنى . ولأترك تفسير اللغز للشيوخ على الجنيدى » (١٧) .

لقد استطاع نجيب محفوظ أن يصور بأسلوبه الشعري شخصية واقعية ، فيها عنصرا الخير والشر ، وعنصرا الحب والبغض ، وعنصرا الرغبة فى الاستقرار والتطلع القلق الى المجهول . وقد فتح له كثيرا من الأبواب التى تساعده على تحقيق العناصر الإيجابية فى شخصيته : حب القراءة ، وحب سناء ، وحب الشيخ الجنيدى ، وحب شهامة اخوانه الذين يساعدونه على تنفيذ مضامراته ، وحب نور الذى بدأ يولد فى نفسه أخيرا . وفى الوقت نفسه أغلق فى وجهه أبوابا عاقت الطاقات السابقة ، ومنعتها من تحقيق ذاتها بخلق شخصية خيرة بالفعل أغلق فى وجهه باب الوفاء فخانه أقرب الناس إليه ، وأغلق فى وجهه باب العدل فعاش يعاني احساسا فادحا بوقوع الظلم عليه . ولم يكن من الممكن - وقد بنيت هذه الشخصية على النحو الذى بنيت عليه - أن تستسلم فى مرحلة مبكرة ، فتصرفت على النحو المناسب ، وصممت على الانتقام بطريقتها الخاصة ، ورمت بسهامها الطائشة هنا وهناك ، وانتهت فى نهاية المطاف .

وواقعية هذه الشخصية لا تنفى إبعادها الرمزية ، وفى الأدب العالمى تظهر كثيرا هذه الشخصية التى أسى فهمها ، فهى طائفة مظلومة ، مسينة ومساء إليها فى نفس الوقت . انها رمز الانسان فى رحلته الأبدية الهادفة الى تحقيق العدل ، والتى كثيرا ما تنتهى بنوع من خيبة الأمل الذى قد يتجلى فى الوقوع تحت طائلة القانون باسم العدل نفسه .

ان « اللص والكلاب » عمل ناضج . وهو يشبه فى تركيزه ، وأصالته ، وصفاته ماسة مشعة . وحسبى أننى استقبلتها - ولو من بعض جوانبها - وعبرت عما أحسسته تجاه ما ألقته على من أضواء .



### بقلم : ماهر شفيق فريد

إذا كانت الرواية العربية قد تطورت في العقود الأخيرة من هذا القرن تطوراً جذرياً يتخذ أديباً في موقف اجتماعياً واضحاً معبرين عنه في أشكال فنية ناضجة فإن نجيب محفوظ أبرز رواد هذا الاتجاه . لقد أدرك منذ شروعه في الكتابة أن الفن في كل صورته التزام وإن كان الوقت ذاته جوهر لا يجوز التضحية بقيمته الجمالية في سبيل هدف أو مبدأ (١) ومراحل تطوره الأدبي تنعكس في وضوح أنه يزاوج بين الفن الجميل والهدف النبيل مزوجة عادلة فكما أن الإيمان بالفن مرحلة ثابتة في خط تطوره الأدبي فإن الأفكار الاجتماعية لا تفتأ تنمو في كتاباته نمو عضوياً وتكتسب قيماً جديدة على الدوام وتفيده من أحدث التطورات السياسية والاجتماعية والاقتصادية التي يجتازها عالمنا . لقد بدأت أفكاره المتطورة بالفكرة الوطنية في الفترة التي شغلت فيها الأذهان القضية المصرية ومن ثم رأيناه يعالج مشاكل الحاضر من خلال أحداث الماضي في أعماله ( عبث الأقدار ١٩٣٩ ) ، ( رادوبيس ١٩٤٣ ) ، ( كفاح طيبة ١٩٤٤ ) ورأيناه يعبر عما كان يلقاه المصريون من اضطهاد سياسي واجتماعي واقتصادي في أعماله ( القاهرة الجديدة ١٩٤٥ ) ، ( خان الخليلي ١٩٤٦ ) ، ( زقاق المدق ١٩٤٧ ) ( السراب ١٩٤٨ ) ، ( بداية ونهاية ١٩٤٩ ) ورأيناه في ثلاثيته ( بين القصرين - قصر الشوق - السكرية ) يبلور حياة المجتمع المصري كله منذ تولية السلطان فؤاد عام ١٩١٧ حتى انتهاء الحرب العالمية الثانية ١٩٤٩ (٢) ورأيناه يحارب استغلال الأقوياء

(١) برنامج مع الأدباء « حلقة نجيب محفوظ - قسماً فاروق شوشة »

(٢) اعترافات نجيب محفوظ - بقلم يوسف الشاروني - مجلة صباح الخير

للضعفاء في ( أولاد حارتنا ١٩٥٩ ) . وأخيراً : رأينا الكارهِ تصل الآن الى غايتها الطبيعية في قصته ( اللص والكلاب ١٩٦١ ) فهي تكاد أن تكون دعوة جهرية في شكل فني الى الاشتراكية .

والحق أننا نتجاوز في القول كثيراً لو اعتبرنا هذه القصة بداية التيار الاشتراكي في أعمال نجيب محفوظ (٣) فإن الفكرة الاشتراكية لازمت في أعماله الفنية منذ عام ١٩٣٨ وعاشت في وجدانه وعقله وضميره قبل التعبير عنها فترة من الزمن دون شك ولربما كان اتجاهه الى الاشتراكية ناتجاً عن أمور ثلاثة هي اطلاعه على آلام المجتمع المصري الناشئة عن سوء توزيع الثروة وتتلذذ على سلامة موسى مدة طويلة وادراكه أن الاشتراكية هي النهاية الحتمية لكل تقلم فكري وخلقى واجتماعي في عالم اليوم .

( اللص والكلاب ) قصة متوسطة الحجم من النوع الذي يسمونه في الفرنسية وهذا النوع ليس فيه تعقد خيوط العمل الروائي واتساعه وليس هو اللقطة السريعة التي تميز القصة القصيرة ولكنه مزيج منهما (٤) ولما كان الموضوع يملئ شكله الفني فإن دوران القصة حول بطل واحد يمضي الآخرون في فلكه دفع المؤلف الى التزام التركيز في الأفكار والدقة في التعبير والقصص في الوصف . وهكذا نرى أن في هذه القصة لصاً يلعب دور البطولة وكلاتاً يوجدون عنصر الصراع معه فإذا كان اللص ضحية للقسوة والحيانة والفدر فإن الكلاب يمثلون في القصة جناية المجتمع وعطش الاستغلال وبشاعة الحياة .

وقد أثر نجيب محفوظ أن يركب في هذه القصة وعراً فأدارها كلها على طريقة المونولوج الداخلي وأجرى الأحداث من خلال وجدان اللص وحده ولا يخفى ما في هذه الطريقة من مخاطر أقلها أن يستحيل النهر الجاري مستنقماً عديم الشكل (٥) أو أن يدفع المؤلف دفعا الى السذاجة أو أن يجرى على لسان أقواله هو . . نجا نجيب محفوظ من هذه المخاطر جميعاً لأنه أكثر روائيين صلداً مع نفسه واطلاعه على أصول فنه وأخرج لنا عملاً فنياً ممتازاً يستمد امتيازَه من سمو الأفكار التي يدعو إليها ومن انسباب تيار المونولوج الداخلي في سلاسة متقطعة النظير ومن والعية

(٣) طريق الفن الى الاشتراكية - بقلم أحمد عباس صالح - جريدة الجمهورية .

(٤) كثير من الأعمال الفنية الكبيرة كتبت في هذا القالب مثل : المجرز والبحر الهنجرى والحب الأول لتورجنيف والحب للوكتنر . . الخ .

(٥) خطوت في النقد - تأليف يحيى حلى - ص ٢٨٣ .

## الحوار الذى ينور بين الشخصوس ومن التوازن القائم فى فى القصة النفسية ومن قدرة أجزاء السرد الموجزة على تبصيرنا باللحظات التراجيدية الحاسمة .

اللص فى هذه القصة هو سعيد مهران خرج من السجن بعد أن أمضى فيه أعواما أربعة ، ويصف نجيب محفوظ لحظة خروجه من السجن فى هذه العبارة الموجزة الباهرة القاطعة :

« مرة أخرى يتنفس نسمة الحرية ولكن فى الجو غبارا خانقا وحرا لا يطلق وفى انتظاره وجد بدلتة الزرقاء وحذاء المطاط وسواهما لم يجد فى انتظاره أحدا ها هى الدنيا تمود وها هو باب السجن الأصم يبتعد منطويا على الأسرار البائسة هذه الطرقات المثقلة بالشمس وهذه السيارات المجنونة والعابرون والجالسون والبيوت والدكاكين ولا شسفة تفتقر عن ابتسامة . وهو واحد خسر الكثير حتى الأعوام الغالية خسر منها أربعة غدرا وسيقف عما قريب أمام الجميع متحديا .. آن للفضب أن ينفجر وأن يحرق وللخونة أن يياسوا حتى الموت وللخيانة أن تكفر عن سحتنها الشائبة .

ومن هذا المطلع نقلنا نجيب محفوظ الى الحركة التالية فى القصة ويضعنا أمام موقف درامى من الطراز الأول فان السطور تدل على وجود خيانة كبيرة موجهة الى اللص من المجتمع وكنه هذه الخيانة أن أحد أفراد عصابة اللص « ويدعى عليش سدره » أوقع به وحمل زوجته خلال سجنه على الطلاق منه وتزوج بها مستوليا على مسروقاته المحفوظة لديهم وضم اليه ابنته الصغيرة سناء . لا غرو أن يفقد اللص سعيد مهران رشده ازاء هذه الضربات القاسية ولا غرو أن يكون متعطشا الى الانتقام . ولذلك كان من الطبيعى أن يتجه الى بيت عليش سدره تابعه الذى أوقع به لكى يصفى حسابه معه واسترد ابنته ولا أدل على حالته النفسية وهو ماض فى الطريق من قول نجيب محفوظ .

« انسيت يا عليش كيف كنت تتمسح فى ساقى كالكلب ؟ ألم اعلمك الوقوف على قدمين ؟ ومن الذى جعل من جامع الاعقاب رجلا ؟ ولم تنس وحدك يا عليش ولكنها نسيت أيضا تلك المرأة النابتة فى طينة ننته اسمها الخيانة (١) ومن خلال هذا الكدر المنتشر لا يبسم الا وجهك يا سناء وعما قريب سأخبر مدى حظي من لقياك عندما أقطع هذا الضارع ذا البواكى العابسة طريق الملاهي البائتة الصاعد الى غير رفعة أشهد أننى أكرهك

(١) يعنى سعيد مهران زوجته التى التقت مع عليش على الايقاع به وقبلت الزواج منه .

الحمارات أغلقت أبوابها ولم يبق الا الحوارى التى تحاك فيها المؤامرات  
والقدم تعبر من آن لآخر نقرة مستقرة فى الطوار كالكيمة » .

ويصل سعيد مهران الى البيت الذى يضم غريمه وزوجته وابنته  
فاذا باتباع غريمه يحدقون به ويلاقبه عlish زاعما أنه لم يقترب ذنبا حين  
تزوج امرأته نبوية وضم ابنته سناء وأخذ أمواله المسروقة ويؤمن الكلاب  
على كلامه ثم يستقر الراى على أن يسمحوا لسعيد مهران برؤية ابنته .  
من باب الرحمة ، وهنا تكون الحركة الثالثة فى القصة :

« وقام عlish ليحيى بها وعندما ترامى وقع الأقدام خفق قلب سعيد  
شغقة موجمة وتطلع الى الباب وهو يعض على باطن شفقيه وظهرت البنت  
بعينين داهشتين بين يدي الرجل وتبست فى فستان أبيض أنيق وشبشب  
أبيض كشف عن أصابع قديمها المخضوبتين فالتهمت روحه . وجعلت  
تقلب عينها فى الوجوه بفراة وفى وجهه خاصة باستنكار لشدة تحديقه  
فيها ولشعورها بأنها تدفع نحوه . واذا بها تفرمل قديمها فى البساط  
وتميل بجسمها الى الورا لم ينزع عنها عينيه ولكن قلبه انكسر حتى لم  
يبق فيه الا شعور بالضياح » .

لقد انكرت سناء أباه لأنها لم تراه منذ أربع سنوات ولم تكن قادرة  
على تمييزه فى غرارة الطفولة وعندما تتجلى نظرات الشماسة فى أعين  
الكلاب يؤمن سعيد مهران بأن جلد السجن ليس بالقسوة التى كان يظنها  
ويخرج جريحا من الموقمة باحثا عن عزاء فلا يجد غير الباب المفتوح من  
أقصى الزمن أمام المتعبين باب الدين ممثلا فى بيت شيخ الطريقة « على  
الجنيدى » فى الدراسة ذلك البيت الذى كان يقصده مع أبيه فى طفولته  
حيث يشهد الأذكار ويسمع الأناشيد . وعندما يصل الى البيت يجد  
الشيخ الجنيدى غارقا فى التمتة متربعا على سجادة الصلاة ومازال الفراش  
البسيط لصق الجدار الغربى وشعاع الشمس المائلة ينسكب من كوة  
ورائحة البخور مستقرة كأنها لم تتبخر منذ عشرات السنين . ويقدم لنا  
نجيب محفوظ موقفا بالغ الروعة نرى سعيد مهران فيه يقص على الشيخ  
متابعه . وقد انتفخت عروق جبينه غضبا ولكن الشيخ سارح فى سبحاته  
الروحية لا يلقى اليه بالا ولا يزيد عن أن يقول له كلما سأله المشورة :  
توضأ واقرأ » .

« ها هو أبى يسمع ويهز رأسه طربا ويرمقنى باسمنا كأنما يقول  
لى اسمع وتعلم وأنا سعيد وأود غفلة لأتسلق النخلة أو طوبة لأرمي بلحة  
وأترنم سرا مع المنشدين . آخر خيط ذهبي يتراجع من الكوة وأمامه ليلة

طويلة هي أولى ليالى الحرية وحدى مع الحرية أو مع الشيخ الغائب فى السماء المردد للكلمات لا يمكن أن يعيها مقبل على النار ولكن حل من ماوى آخر آتى اليه ؟ » .

ويجد سعيد مهران فى الدين ملجأ سلبيا لا يرد اليه حقوقه ولذلك يسعى الى « روف علوان » طالبا نجده وروف هذا كان طالبا ريفيا من طلاب الحقوق يسكن فى عمارة الطلبة التى كان والد سعيد مهران يوابا لها وأقنع روف أبا سعيد بإدخال ابنه المدرسة قائلا انه سيكون من العظماء وعلم سعيد كيف يقرأ الكتب وبث فى روحه الثورة والحماس وحضه على السرقة من أموال الأغنياء وهذا سعيد مهران يخاطبه فى خياله :

« روف علوان : أنت الثورة فى شكل طالب وصوتك القوى يتراعى الى فى قوة توقظ النفس . عن الأمراء والباشوات تتكلم وصورتك لا تنسى وأنت تمشى وسط أقرانك فى طريق المديرية بالجلاليب الفضفاضة وتمصون القصب وصوتك يرتفع حتى يغطى الحقل وتسجد له النخلة تلك هي الروعة التى لم أجد لها نظيرا ولا عند الشيخ الجنيدي . وبفضلك وحكك الحفنى أبى بالمدرسة وعلمتني حب الكتاب وناقشتني كاني كذلك ويوم اعتقلت ارتفعت فى نظري الى السماء وارتفعت أكثر يوم رد حديثك عن السرقة الى كرامتي » .

فى المقابلة بين هذه الصورة التى كان عليها روف علوان والصورة التى صار اليها تكمن المأساة الكبرى فى القصة فان سعيد مهران قصد الجريدة التى يعمل بها الأستاذ روف أملا فى لقائه ولما تعذر اللقاء ذهب اليه فى مسكنه . وهناك كشف الصحفي عن وجهه النقاب فانه استكان الى التراء الفاحش وتكرر لمبادئه الاشتراكية وأصبح واحدا من الطبقة التى كان يهاجمها بالأمس . وأدرك سعيد مهران أن الأفكار الثورية التى بثها فى نفسه الأستاذ روف ادخلته السجن فى حين أن صاحبها ينعم اليوم بإجاءه والثراء ولكنه تناسى هذا المرح الأليم وسأل أستاذه أن يبحث له عن وظيفة لأنه عاطل غير أن الصحفي تخلى عنه فى ندالة تامة وودعه دون أمل فى اللقاء .

« هذا هو روف علوان الحقيقة العارية جثة عفنة لا يوارىها تراب أما الآخر فقد مضى كحب نبوية أو كولاة عيش . تخلفني ثم تردت وتغير بكل بساطة فكرك بعد أن تجسد فى شخصي كى أجسد نفسى ضائعا بلا أصل وبلا قيمة وبلا أمل . خيانة لثيمة لو اندك المقطم عليها دكا ما شفيت نفسى . ترى أقرر بخيانتك ولو بينك وبين نفسك أم خدعتها

كما تحاول خداع الآخرين ؟ ألا يستيقظ ضميرك ولو في الظلام ؟ أود أن أنفذ إلى ذاتك كما نفسنت إلى بيتك ولكنى لن أجسد إلا الحياة ومستعترف لى الحياة بأنها أسمى رذيلة فوق الأرض » .

**هكذا تبلغ المأساة ذروتها فى القصة ونجد اللص وحيدا أمام الكلاب**  
أمام عليش الذى اغتصب زوجته وابنته وأمواله وأمام زوجته التى أعانت عليش على إيقاع به وأمام الصحفي الذى دفع به إلى السجن ومضى هو إلى الشهرة فلا غرو أن سعيد مهران فى استعراض ذلك الذى سلف والرغبة فى الانتقام تملأ جوانحه .

« قال عليش سدره فى ركن عطفة أو ربما فى بيتى سادل البوليس عليه لتتخلص منه فسكتت أم البنات اللسان الذى طالما قال لى بكل سخاء : أحبك يا سيد الرجال هكذا وجلت نفسى محصورا فى عطفة الصيرفى ولم يكن الجن نفسه يستطيع أن يحاصرنى وانهالت على اللكمات والصفعات كذلك أنت يا روف لا أدري أيكما أخون من الآخر ولكن ذنبك أقطع يا صاحب العقل والتاريخ . أتدفع بى إلى السجن وتثبت أنت إلى قصر الأنوار والمرايا ؟ أنسيت أقوالك الماثورة عن القصور والآواخ ؟ أما أنا فلا أنسى » .

من هذه العبارة يجعلنا نجيب محفوظ نلوك أن سعيد مهران فقد كل أمل فى الحياة الشريفة وبلغ مرحلة اليأس المطلق لا يجد معها مانعا من العودة إلى السرقة لأن المجتمع الظالم الذى لم تبرغ عليه ثورة ٢٣ يوليو ١٩٥٢ يحرم المحرمين الحقيقيين . وهكذا يحاول سعيد مهران السطو على قصر روف فى ذات الليلة التى زاره فيها كما كان يفعل بقصور الأغنياء ولكن الآخر كان على حذر منه فضبطه وحمل عليه حملة قاسية وطرده من بيته على ألا يريه وجهه مرة أخرى . فذهب سعيد مهران إلى قهوة فى الصحراء يعرف صاحبها واستقبله الرجل فى حرارة فاتحا له ذراعيه واستجاب لطلبه حين سأله أن يعطيه مسدسا . وفى قهوته قابل نورا وهى بغى كانت تحبه حبا عميقا ولكنه لم يكن يلقي إليها بالآ إذ كان قلبه كان وقفا على زوجته الخائنة وفى هذه المرة وجدها مازالت تحبه وتساله أن يزورها فى بيتها وراح سعيد يردد لنفسه :

---

(١) السبب أن الشيخ على الجندى ليس إلا شخصية رمزية تمثل ضمير اللص ولكاد هذه الشخصية أن تكون الرمز الوحيد فى القصة . فان بانها ينحز ناحية الواقعية النفسية ذات المراسم والأهداف .

« قمة النجاح أن يقتلا معا نبوية وعليش وما فوق ذلك أن يصعي الحساب مع روف علوان ثم الهرب .. الهرب الى الخارج ان أمكن ولكن من يبقى لسنا ؟ الشوكة المنخرزة في قلبي . أنت تندفع بأصابعك بلا عقل . عليك أن تنتظر طويلا وتدير أمرك ثم ينقض كالحدأة » .

وعاش سعيد مهران في شقة نور يدبر خطة الانتقام من الذين كانوا سببا في ضياعه وقرر أن يقتل عليش سدره فذهب الى بيته تحت ستار الليل ولما ضغط جرس الباب انفتحت الشراعة عن وجه رجل تخفى الظلمة ملامحه فأفرغ سعيد مهران رصاص المسدس في وجهه واثقا من أنه عليش . وقصد بعد ارتكابه جريمته بيت الشيخ على الجنيدى وكان منهوك القوى فنام نوما ثقيلا . وعند هذا الحد استخدم نجيب محفوظ جو الكابوس في براعة فائقة لكي يجلو لنا أحلام اللص خلال نومه ولما صدرت جريدة المساء راح سعيد مهران يتصفحها فكانت الصدمة الكبرى له حين عرف أن الذي قتله لم يكن عليشا وانما كان عاملا مسكينا لا يعرفه ذلك أن عليش وزوجته غادرا البيت في ذات اليوم الذي زارها فيه سعيد مهران وحلت مكانهما في الشقة أسرة العامل القليل :

« وانتزع عينيه من الجريدة فرأى الشيخ على الجنيدى ينظر الى السماء من خلال الكوة ولسبب ما أخافته ابتسامته (١) ليبتسم وليطلع على مكنونه اذا شاء ولكن سيجي المريدون عما قريب وربما تعرف عليه بعضهم ممن رأوا صورته في الجريدة آلاف وآلاف يتأملون صورته الآن بغرابة وخوف ولذة بوهيمية خفية . قضى عليه بلا جدوى . مطاردة وسيظل مطاردا الى آخر لحظة من حياته . وحيد عليه أن يحذر حتى صورته في المرأة سبجى من حجر الى حجر كفار يتهده السم والقسط وهروات المشمزين بينما أعداؤه يمرحون » .

هذا عنصر المفاجأة قد تدخل في القصة جدبا لأول مرة وهذا مسكن الذي نور يشهد سعيد مهران ذاهبا اليه ناحتا عن العزاء فيجد لديها ترحابا وحبا وكرما وان كان في قرارة نفسه لا يشعر نحوها بغير الرثاء ويعزم على الاختفاء في مسكنها حتى تغفل عنه عين البوليس . وعندما ينفرد في الشقة يجد فرصة يستعرض فيها المصائب التي تتراكم على كاهله لحظة بعد أخرى فنراه يستعرض ذكريات حبه الأول حين عرف زوجته الحائنة « نبوية » وكانت خادما لسيمة تركية تسكن في شارع المديرية أمام بيت الطلبة ثم تذكر كيف خطبها بعد أن غادرت بيت الطلبة ليصلي في شرك الزيات وكيف تزوج منها بعد ذلك وكيف كان عليش سدره يجرى في ركابه .

« الفرح من جماله عاش احبوة على كل لسان والزيات نقطني بعشرة جنيتها وعليش سدره بدا وكأنه صاحب الفرح ولعب دور الصديق الأمين ولكنه لم يكن صديقا على الاطلاق . وأعجب شيء انى خدعت به وأنا الذكي الذي يخافه الجن الأحمر وآمنت بأننى لو أرسلته مع نبوية الى الصحراء التى تاه فيها سيدنا موسى لظل يرانى بينه وبين نبويه فلا يحيد عن الأدب . وهى كيف تميل الى الكلب وتعرض عن الأسد ؟ ولكن القذارة مركبة فى طبعها قذارة تستحق القتل فى الدنيا وفى الآخرة على شرط ألا يطيش الرصاص » .

ولبت سعيد مهران فى المسكن ينتظر أوبه نور حاملة له الطعام فمما جاءت طلب اليها أن تشتري له قماشا صالحا لأن يصنع منه بدلة ضابط . فادركت أنه ينوى التنكير فى زى الضابط لكى يقوم بمغامرة خطيرة العواقب . وتصادف أن عرفت من بعض زبائننا بالجريمة التى ارتكبها فاشتد حزننا عليه لأنها شعرت بأنها ستفقد ان عاجلا أو آجلا ولنسه طمأننا واعدنا اياها بأن يهربا معا حالما تفعل عنهما عين البوليس . وراح سعيد مهران يتابع أقوال الصحف عن الجريمة فى اهتمام ولاح له شبح رموف علوان وراء الحملة الصحفية التى البت البوليس عليه ولما ينس سعيد مهران من الاعتداء الى مسكن عليش وزوجته الجديد عقد عزمه على الانتقام من رموف علوان قائلا لنفسه ان الانتقام منه فيه الكفاية لأنه يمثل معنى الحياة التى ينضوى تحتها عليش ونبوية وكل الكلاب وهكذا راح يخاطب رموف علوان :

« جاء وقت الحساب ولو كان الحكم بيننا غير الشربة لضممت تاديبك امام الناس جميعا مهي على اللصوص الحقيقيين وذلك ما يعزى عن الضياع الأبدى . روحك التى ضحيت بها ولكن ينقصنى التنظيم على حد تعبيرك . وماساتى الحقيقية التى رغم تأييد الملايين أجدننى ملقى فى وحدة مظلمة بلا نصير . ضياع غير معقول ولن تزيل رصاصة عنه عدم معقوليته ولكننا ستكون احتجاجا دائما مناسبا على أى حال كى يطمئن الأحياء والأموات ولا يفقدون آخر أمل » .

وقصد سعيد مهران قصر غريمه فى ظلمة الليل وترصده عند الباب قلما رجح رموف من دار الجريمة أطلق عليه النار واذا بالرصاص ينهال على سعيد مهران فى ذات اللحظة فيفسد تصويبه ويؤكد له أن القصر مرابط بالحراس على خلاف ما كان يظن . واضطر سعيد مهران الى الفرار وقد أصابت رصاصة ساقه وراحت نور تضمد له جرحه نادبة سوء حظها قائلة له أنها سوف تفقده حتما مادام مصمما على تحدى البوليس وقتن



أعدائه • وفي اليوم التالي خرجت الصحافة بالعناوين الضخمة عن الجريمة والمجرم وأدلى الأستاذ رعوف علوان بحديث صحفي عن المتهم وأصما أياه يجنون العظمة والمدم • ولكن الأمر الذي زلزل سعيد حقا ما قراء من أن رصاصته لم تصب رعوف علوان وإنما أصابت بواب قصره وهكذا وقعت المأساة لثاني مرة وأيقن أنه ينتحر في الواقع انتحارا بطيئا دون أن ينال أعداءه سوء •

« أنت أهم ما في الحياة اليوم وستظل كذلك حتى تزحق روحك •  
انك مثار الخوف والاعجاب كالظواهر الطبيعية الحارقة وسيدن لك بالسرور كل من خنقه الملل • أما مسدسك فالظاهر أنه لا يقتل غير الأبرياء وستكون أنت آخر ضحية له • أهذا هو الجنون ؟ كنت دائما تطمح الى زلزلة الكون من أساسه حتى وأنت مجرد بهلوان في سرك الزيات وغزواتك الظافرة للفسور كانت خمرًا يسكر بها رأسك الفخور وكلمات رعوف أطاحت برأسك حتى الموت » •

ولبت سعيد مهران في الظلام وحيدا وكان في الزجاجية خمر فشربها حتى آخر قطرة ووقف في الظلام يطوقه صمت ودارت رأسه وشعر أنه يتغلب على الصعاب ويستهن بالموت لأنغام خفية ثم مضى الى الشبشب فنظر من خلاله الى القرافة وقد رقدت القبور تحت ضوء القمر وقال : (١) •

« يا حضرات المستشارين اسمعوا لي جيدا فقد قررت الدفاع عن نفسي بنفسى • لست كغفري ممن وقفوا قبلي في هذا القفص اذ يجب أن يكون للثقافة عندكم اعتبار خاص والواقع أنه لا فرق بيني • بينكم الا في داخل القفص وأنتم خارجه وهو فرق عرضي لا أهمية له البتة أما المضحك حقا فهو أن أستاذي الخطر ليس الا وغدا خائنا ويعق لكم المصعب ولكن يحدث أن يكون السلك الموصل للكهرباء قدرا ملطخا بأفراقات الذباب • ان من يقتلني إنما يقتل الملايين أنا الحلم والأمل وفدية الجبناء وأنا المثل والمزاء والدمع الذي يفضح صاحبه والقول بأنني مجنون ينبغي أن يشمل

---

(١) هذه المراثية الجنائزية البليغة التي ينمي بها نجيب محفوظ بطله البائس الا تستند من أعيننا الممروع ؟ لقد بلغ سعيد مهران درجة فائقة من التطور والشفاية والتجرد ولكنها تحمل في ثناياها صورة النهاية الفاجعة التي تنتظره • وهذا الموقف الذي يغالب فيه سعيد مهران القبور يذكرنا توا بالموقف الذي كان « يانك » بطل مسرحية « الفرد الكثيف الشعر » لآرنولد ينقله حين وقف أمام قفص القردة وحده في حديقة الحيوان وراح يتناجىها في ياس سحيق ذاعلا عن دنياه وما فيها •

كافة العاطفيين فادرسوا أسباب هذه الظاهرة الجنونية واحكموا  
بما شئتم » .

وفي ذات يوم خرجت نور من المنزل ولبت ينتظر عودنها طويلا  
واكتنفا لم تعد هناك تلوث دمه بسوء الظن حتى آخر قطرة فظن أنها  
وشت به ورأى أن يعود الى بيت الشيخ على الجنيدي . ولقى المريد في  
فناء البيت ينشدون الأذكار والأناشيد فتواري عن أعينهم وعلى حين غرة  
فرقع صوت مزعج تحت الكوة وأدرك أن الحى كله محاصر فأخذ مسدسه  
ومرق تحت ستار الليل الى طريق المقابر . وأخيرا لحق به البوليس  
وطاردته كلابه وسددوا نحوه الأنوار الكاشفة فقاتلهم قتال المستعيت .

« واصل : إطلاق النار في جميع الجهات وإذا بالضوء بالصراخ ينطفئ  
بفته فيسود الظلام وإذا بالرصاص بسكت فيسود الصمت » . وكف عن  
إطلاق النار بلا إرادة وتغلغل الصمت في الدنيا جميعا وحلت بالعالم حال  
من الغرابة المذهلة وتسأل عن . . . ولكن سرعان ما تلاشى لتساؤل  
وموضوعه على السواء . وبلا أدنى أمل وظن أنهم تراجعوا وذابوا في الليل  
وأنه لابد قد انتصر وتكاثف الظلام فلم يعد يرى شيئا ولا شبح القبور .  
لا شيء يريد أن يرى . وغاص في الأعماق ولا موضعا وجاهد بكل قوة  
بلا نهاية ولم يعرف لنفسه وضعا ليسيطر على شيء ما يبذل مقاومة أخيرة  
ليظفر عينا بذكرى مستعصية وأخيرا لم يجد بدا من الاستسلام فاستسلم .  
بلا مبالاة ، بلا مبالاة » .

اجل لقد استسلم سعيد مهران قتل اللص الذي كان ضحية المجتمع .  
ومع أن موته فاجعة اليمه من الناحية الاخلاقية فاننا نؤمن بأن القضاء على  
المستغلين من امثال رموف علوان عن طريق تحقيق العدالة الاجتماعية  
واذابة الفوارق بين الطبقات ونشر الاشتراكية هو السبيل السوي الى  
بناء المجتمع الاشتراكي الديمقراطي التعاوني ، حيث لا رموف ولا نبوية  
ولا عيش ، ويوم يتم لنا ذلك فلسوف يكون سعيد مهران آخر ضحايا  
التطور الحتمي من القديم الى الجديد ومشرق النور والعجائب !

« ماهر شفيق فريد »

## نجيب ومرحلة الشكل الأصيل

د . عبد الحميد ابراهيم

- ١ -

ملقمة :

هناك مرحلة جديدة في أدب نجيب محفوظ تتمثل بنوع خاص في « ملحمة الحرافيش » ١٩٧٧ م وفي « ليالى ألف ليلة وليلة » ١٩٨٢ م .  
وهي مرحلة يستوحى فيها التراث ، لا في الموضوعات فحسب . بل وفي الشكل الفني . وليس عجيبا أن تتأخر هذه المرحلة في حياة نجيب محفوظ ، فالعودة الى الماضي ، وفي الشكل بنوع خاص ، أمر محفوظ بالمخاطر ويخيل لى أن هناك في الأدب العربى القديم وحدة ، تختلف عن الوحدة العضوية ، ويمكن أن نسميها « وحدة تركيبيه » تتجاوز فيها الأجزاء وتتناسى ، دون أن يفنى بعضها في البعض وهذه الأجزاء تتساوى أمام الوظيفة العامة ، فلا توجد نقطة هي مركز الدائرة ، ولا لحظة هي لحظة الذروة ، تماما كأفراد القبيلة ، أو كحبات الرمل التي تتضام ، أو كاعمدة المسجد ، أو كالوحدات الزخرفية في الأرابيسك ، فإن الأجزاء في كل تلك التشبهات بها ، تتجاوز وتتساوى أمام المسئولية العامة ، ولا تفقه كيائها الخاص .

ولا يعنى هذا ضياع الرابطة الفنية ، والا لبدأ العمل عبثا مثل مكعبات الأطفال ، ولكن الرابطة ما تبدو هشة مرة ، لا تصدر عن عقلانية صارمة . انها يكفي أن تكون لحام يربط بين أجزاء العمل الفني .

وقد يكون هذا اللحم هو شخصية الشاعر ، أو شخصية الراوى ، انه على أى حال هو أشبه بالحزام ، أو يعياب اليماني ، أو بالسخط أو بالقد ، وهى تشبيهات «استخدمها النقاد العرب القدامى » ومهمة النقد حينئذ ليست فى استعارة مصطلحات الوحدة العضوية ، التى تركز على فناء الأجزاء من أجل البؤرة أو المحور ، بل هى فى توضيح كيفية اللحم ، بحيث يبدو هشاً غير متعسف ، وجمال الانتقال من موضوع الى موضوع « على وجه سهل يختلسه اختلاصاً دقيق المعنى ، بحيث لا يشعر السامع بالانتقال من المعنى الأول ، الا وقد وقع عليه الثانى لشدة الالتئام بينهما » . والتنبيه الى المناسبات التى تجعل « أجزاء الكلام بعضها أخذ بأعناقى بعض » وتجعل تأليف الكلام « حاله حال البناء المحكوم المتلائم الأجزاء » وهى اقتباسات استنباسات استخدمها السيوطى ، وهو يتحدث عن فائده علم المناسبة فى القرآن الكريم .

## - ٢ -

وقد استعار نجيب محفوظ فى « ليالى ألف ليلة » حكايات الليالى العربية ، وشكلها الخارجى ليكتب ملحمة التاريخ العربى فى نضاله ، وانجازاته ، وعقباته انها الليالى ، أو أن اردنا أن نقرب من مصطلح « أيام العرب » فلنقل انها « أيام التاريخ » ، التى حفلت بها المسيرة العربية ، وتميزت بجانبها المأساوى ، من سفك للفتيات ، وقتل للأبرياء . وظلم للرعية ، ومن ثم كان تعبير الليالى بما يوحىه من جانب مأساوى أثر عنده من تعبير الأيام ، بما يوحىه من جانب فردى .

ولم يكتف نجيب محفوظ بهذا الشكل التاريخى الشعبى ، بل منحه إسقاطات معاصرة ، وأصبح كتمليق على حياة العرب الراحنة ، لقد احتفظ بالحكايات الشعبية ، الأسماء ، والنهايات فى غالب الأحيان ، ولكن ليقرأها قراءة جديدة رمزية ، فالمراد الذى ينطلق من التقدم هو رمز للقوة الحرة ، وعبد الله البحرى رمز للأمل الجديد ، وطاقية الاخفاء رمز للقوة الخارجية التى لا يستمدحها المرء من ذاته ، والسندباد رمز للمعرفة المتفتحة .. الخ .

## - ٣ -

ويخيل لى اذا لم أكن متعسفا أن الرواية تتركب من مقدمة ، وحكايات ، ونهاية .

أما المقدمة فهى كمادة السير الشعبية توحى بأن الموضوع الرئيسى هو الصراع بين الخير والشر ، والتى يتخذ خلال الحكايات مظاهر متعددة ،

قد يكون هو الصراع بين عفاريت الخير والشر . أو بين العامة والخاصة ، أو بين الحاكم والمحكومين .

ويتحدد الموضوع خلال حوار بين شهر زاد وأبيه الذي جاء ليهنئنا بالنجاة ، أنها تبدو تعيسة ، حقا قد عفا عنهما السلطان . ولكن رائحة الدم لا تزال تفوح ، والملكة مليئة بالمنافقين ، أن السلطان لا يزال في مقام الحيرة والصراع طويل ، وعليها بمقام الصبر كما عليها الشيخ ، يقول لها أبوها « لله حكمته » فتجيبه « وللشيطان أولياؤه » .

يغدم نجيب محفوظ شخصيات أربعة شهريار رمز الشر ، وشهرزاد رمز الخير ، والشيخ ومقهى الأمراء .

أما الشيخ فهو رمز للجانب الإيجابي للثقافة العربية . التي بهد المكافحين بطاقة هائلة من الصبر والمواصلة ، كلهم قد تملقوا عليه ، ولكن احتلت طرقهم بعد ذلك ، يصوره نجيب محفوظ هنا في صفتين تلخصان سمات الثقافة العربية وجانها الإيجابي « لا شيء يخرج من هدونه » الرضا في قلبه لا ينقص ولا يزيد ، يعرف أن للعقل حدودا ، ويستشف المستقبل في بصيرة نافذة ، لا تطمس روحه الأشياء . يدور بينه وبين الطبيب عبد القادر المهيني حوار ، نستشف منه السمات المميزة للحضارة العربية التي لا تقف عند ظواهر الأشياء ، أو عند العقل المحدود كما يمثلها هذا الطبيب .

وتظل لهذه الشخصيات حضورها الكامل خلال الحكايات ، باستثناء المهني ، وتعرف حينئذ أن الرابطة الأساسية هي الصراع بين الخير والشر . شهريار حائر لا يزال يتصرف من موقع الكبرياء ، وشهر زاد تسعى جاهدة لاقتلاع هذه الكبرياء ، يمدحها الشيخ بطاقة عجيبة ، أما المهني فهو تلك الشخصية التي لم يستثمرها المؤلف بدرجة كافية ، وكان يمكن أن تفتح أمامه طاقات هائلة من الإبداع الفني ، فهو ذو وظيفة في الحياة العامة ، ودوره في السير الشعبية واضح . يجتمع فيه الجمهور . وينشد فيه الشاعر . وتنطلق فيه الرماية ، وكان من الممكن للمؤلف أن يستغل هذه الوظيفة ، وأن يستغل المهني كشكل شعبي تنطلق منه الحكايات وكرمز جماهيري يفرض وجوده ، ولكن المهني يتلاشى إلا نادرا داخل الرواية ، ويكتفى جمهوره بدور الملق على الأحداث ، أما تقرير المصير فهو يتم بين العفاريت ، وحتى الجماهير التي انطلقت في نهاية الرواية مؤيدة معروفة الاسكافي لم تبعث من المهني ، وإنما انبعثت فجأة من مكان مجهول ، وبطريقة مسرحية زاعقة « وفي تجمع لا مثيل له وجدوا أنفسهم جسما عملاقا لا حدود له نجار مالا احتواء والخوف من المستقبل » ، تبودلت أنات الشكوى في هيئة همسات مبحوحة ، ثم غلظت واحتدمت بالمرارة - ثم تلاطمت كالضخوخ ، ( ص ٢٤١ ) .

أما الحكايات فهي اثنتا عشرة حكاية ، مقتبسة من الليالي العربية ، تتداخل ثم تتلاقى حول هدف واحد ، وهو تصوير الصراع بين الحاكم والمحكوم في التاريخ العربي ، حقا هو تصوير دام ملء بالنزوات الشخصية تتكرر فيه « موتيفة » أساسية ، وهي « فليقطع عنقه » . ولكن الجماهير تكتسب كل خطوة شيئا جديدا ، وتخف تحت تلك الموتيفة الدموية ، حتى تتلاشى في نهاية الرواية .

ويخيل لي أن تلك الحكايات تصور ثلاث مراحل في ملحمة مقاومة الطفيان ، وفي كل مرحلة تكتسب الجماهير شيئا جديدا ، وينمو لديها الوعي ويتخلص السلطان تدريجيا من الكبرياء ويتفهم الضعف البشري . حتى يقترب في النهاية من الجماهير ، حقا لا يتم ذلك بسهولة ، فكما اكتسبت الجماهير شيئا ، نشطت قوى الشر ممثلة في « زرمباجة وسخريوط » ، وهما من غفارت الجن الكافرة ، التي تفتن في خلق المتاعش ، ولكن الجماهير ماضية في طريقها تقيده حتى من الفشل ، يدها الشيخ بطاقة من الصبر والحكمة ، وخاصة عند الملأ .

أما المرحلة الأولى فقد أسند دور البطولة فيها الى شخصيات من الطبقة العليا ، وقد اختارها القدر لأنها تحمل بعض عناصر الخير ، والمقاومة هنا تصدر عن روح فردى ، قد لا تسمى دورها تماما ، أو تميز بطريقة مضطربة ان تمام ، وهو من غفارت الجن المؤمنة ، يظهر لصنعمان الجمال ، وهو من أشرف التجار ، ويأمره بأن يقتل حاكم الحي على السلوى فقد استغفل شره ويحاول صنعان أن يهرب من هذا الواجب . ويتورط في مسائل جانبية كان يفترض بنتا صغيرة لكي ينسى هدفه ، ولكن الغفريت - وكأنه ضمير خفي - يطارد به بالبحاح ، فيسأله صنعان عن سبب اختياره هو بالذات فيجيبه « انى غفريت مؤمن ، قلت هذا رجل خير أكثر من من شره ، أجل له علاقات مريبة مع كبير الشرطة ، ولم يتورع عن الاستغلال أيام الفلا ، ولكنه أشرف التجار ، وذو صدقات وعبادة وذو رحة بالفقراء ، لذلك آرتك بالخلاص . خلاص الحي من رأس الفصاد وخلص نفسك الآئمة ، وبدلا من أن تترك الهدف الواضح انهار بنيانك وارتكبت جريمتك البشمة » ويقتل فاضل الحاكم في تصوير قدرى ماضواى فقد مد الحاكم ساقبه « وانطرح على ظهره طلبا للراحة ثم ألمحض عينيه ، وكأنه يستدعي لتنفيذ دوره . وحين انتهى صنعان من مهمته ، صرخ طالبيا النجدة من عرينه ، الذى يرفض قائلا « اذن تكون مؤامرة . هووك فيها دور الاله

وتقف الجندارة والتفكير والتوبة والخلاص ، • ميصرخ صنعان • لا أريد  
أن أكون بطلا • فيجيبه العفريت • كن بطلا يا صنعان هذا قدرك •

ويعلم صنعان ويعطى رواد القهى تلى قصته تعليقات غيبية ومستلزمة  
لا تتصق الأهداف ولا الدوافع ، ولا تفهم من الجريمة الا سطحها الخارجي .  
ناجر طيب ، وهو أب وزوج ويسور الحال ، يتلبسه عفريت فيقدم على  
جرائم غامضة يقول حمدان طنبشة الما قول « الله خالق الملك وصاحبه ،  
المتصرف فى شئونه بما يشاء . يقول للشئ كن فيكون ، من منكم كان  
يحصور هذا اصير لصنعان انجمانى صنعان يفتصب بنتا فى العاشرة  
ويخفيها ، صنعان يقتل حاكم الحمى فى اول لقاء معه . »

واذا كان صنعان لم يتفهم هو أو جدهوره ذره منه . فاب العفريت  
سـ : بام يظهر لجمته جننى ، كبير الشرطة ، لكى يجعله يتكشف نفسه ،  
لقد خرج جمعه يصطاد وفى نفسه شئ من الأسى والنم ، فقد أشرف  
تنفيذ مقتل صديقه صنعان ومصادرة أمواله وتشريد أهله ، ويخرج له  
سـ : بام من القمقم ، ولكن لا يطلب منه صراحة قتل الحاكم الجديد . بل  
يجعله اكتشف نفسه ويتخذ قراره • ظهر له يوما ودار بينهما الحوار  
الآتى :

• - انى أعيش فى دنيا انبشر •

• - ماذا تعرف عن الكبراء ؟

• - كل كبيرة وصغيرة ، ما هم الا لصوص أوغاد •

لكنك تحميم بسيفك البتار وتطارد أعداءهم الشرفاء من أهل الراى  
والاجتهاد •

• - انى منفذ الأوامر وطريقتى واضحة •

• بل تطاردك لجنة حماية المجرمين واضطهاد الشرفاء •

• ما فكر رجل وهو يؤدى واجبى هذا الا هناك •

• - اذن فأنت أداة بلا عقل •

• عقل فى خدمة واجبى فحسب •

• - عذر من شأنه أن يهدر انسانية الانسان •

واتخذ قراره وحده ، لكى يهرب من الحاح سنجام ، وقتل الحاكم  
الجديد خليل الهمزاني وشعر بهدوء وصفاء • وقال لنفسه : ان الانسان

أعظم مما تصور ، وأن الدنيا التي اُتُعرفها لم تكن جديدة به على الإطلاق ،  
وإن الاذعان لسلطتها كان هوانا « .. » أنه خطوة متقدمة بعد صنعان  
الجمالي ، وإذا كان صنعان قد قتل فإن جمصة هنا لم يقتل ، ولكن شبه  
لهم ويستغل تجيب محفوظ فكرة المسخ الى شخصية أخرى ، والتي تتكرر  
كثيرا في الليالي العربية ، فيجعل جمصة وبفضل سنجام يتحول الى صورة  
أخرى هو عبد الله الحمال ، ذلك الميت الحي الذي سيلعب دوره في  
المرحلة الثانية .

وعلى أي حال فقد اكتسبت الجماهير شيئا في تلك المرحلة ، فبعد  
مقتل جمصة البلطي يبدو السلطان شهريار كتيبا ، لقد كان يود أن  
يكتفى بسجنه لولا وقاحته في المخاطبة . ويتذكر حكايات شهر زاد وحديثها  
عن الموت ، ويعزم على التجوال متنكرا مع وزيره دنهداد ، عله يتغلب  
على كآبته .

## - ٥ -

يقول عبد الله الحمال « على الوالي أن يقيم العدل من البداية فلا  
تلتحم المفاريت علينا حياتنا » ص ٧٥ .

فنحن أمام مرحلة جديدة ، تميز فيها النضال بالوعي ، ومن ثم يقل  
في تلك المرحلة ظهور المفاريت ، التي تدفع أو توحى ، ويتحرك فيها  
الشخصيات على وعي بدورهم ، أن تلك المرحلة التي تتمثل في عبد الله  
الحمال ، وهو امتداد لجمصة البلطي ، وفي فاضل بن صنعان الجمالي ،  
أي تتمثل في طبقة فقيرة ولكن ذا تجذور أرستقراطية وقد اتخذت من  
الانضمام الى الجماعات السرية طريقا للمقاومة ، فهي مرحلة اتسمت  
بالتنظيم والجماعة .

ولكنها اجهضت بدافع من الأهواء الشخصية فكان عبد الله الحمال  
كثيرا ما يردد « هل بقيت في الحياة بمعجزة لأعمل حمالا » ص ٦٣ ،  
واندفع الى عملية الاغتيالات السرية ، وكان ضمن المقتولين ابراهيم المطار  
لأنه اختلف معه يوما على أجرة حمل وأهانه ، وظهر له حينئذ سنجام  
ليقول له « حسابك عند المطلق على ما في الصلحور ، فحذار يا رجل » ،  
ولكن الرجل لم ينتبه الى ذلك الصوت الخفى ، وانطلق في سلسلة  
اغتياله ، وزاد تبعا لذلك اרחاب الحاكم وطارد الشيعة والخوارج ، بحثا  
عن الجرمين ، وسجن وقتل وعذب ، مما جعل فاضل صنعان يقول « أنه  
يقتل ونحن ندفع الثمن » .



وحامت الشبهات حول الحال فهرب ، وحوله صديقه عبد الله البحرى الى شخصية أخرى هو عبد الله البرى ، وحين قبضت الشرطة على معارنه ذهب اليهم ليعترف ولكن أودعوه دار المجانين تحت اسم جديد هو عبد الله المجنون . ولكن سنعرف فيما بعد أن المعلم سحلول ، نائب عزرائيل ، أتاه يوما فى دار المجانين ؛ وشق له نفقا لا يستطيع شقه البشر ، وأمره بالخلاص وجاءه الفرج ، ولكن ليصبح « كأننا بلا هوية غايته فوق الاكوان » ص ١١٠ . وبهذا تحول الى ولى من الأولياء ، الذين يخلقهم الشعب فى خيالهم ، ويصبحون كأرواح ملهمة ، تحفظ على الشعب توازنه فى الملمات ، ويسنون اليهم الكثير من الكرامات ، وهذا ما يورث ظهور المجنون خلال الرواية فى لحظات مباغتة ، تفعل كرامة ، او تلقى حكمة غامضة ، ثم تنصرف .

أما فاضل صنعان فبطريقة تداخل الحكايات نعرف مصيره فيما بعد وفى حكاية « معروف الاسكافى » ، لقد كان يحمل فى داخله بذور سقوطه ، فكان يحلم بالسيطرة ، ولعل هذا هو سر التنافر الخفى بينه وبين الشيخ ، واستفلت زر مباحة هذا الضعف ، وكانت كشيطن فافست منحنه طاقية الاخفاء رمز القوة والمثبة ، ولكن بشرط الا يستخفها فيما يمليه ضميره ، وانطلقت شهواته المكبوتة ، وأصبح عبدا للطاقية ، فسرق واستهتر وقتل ، واعترف بذنوبه ، وضربت عنقه وقبل ان يلفظ أنفاسه صاح فى ملاك الموت « أريد العدل » فرد عليه بهدوء « الله يفعل ما يشاء » .

## - ٦ -

أما المرحلة الثالثة فإن أبطالها من العامة ، أن نقطة البداية هنا صحيحة ، ولكن النتائج بطبيعة الحال لا تأتى دفعة واحدة ، فتصور حكاية « نور الدين ودنيا زاد » وحكاية « مغامرات عجر حلاق » حلم طبقة العامة فى التعلق بالطبقة العليا ، فى لحظة عبث تجمع زرمباحة وسحر يوط بين نور الدين ببيع المطور ودنيا زاد أخت شهرزاد ، ثم تفصل بينهما بعد أن تعلق كل منها بالآخر . أما عجر الحلاق فهو رجل أعطاه الله حظ الفقراء وشهوة الأغنياء ، يعلم أو يقوم - فقد اختلط الحلم بالحقبة هنا - بمغامرات حسية مترفة ، ويحاول جاهدا أن يكون مثل الطبقة الغنية ، ويبحث عن المال بأية وسيلة حتى يتنا له ، حينذاك يقول لحسن العطار « لا تشعر باحتقارك لا حق لك فى ذلك ، كلنا من صلب آدم ، ولم يفرق بيننا فيما مضى الا المال ، ولا فرق اليوم بيننا » ص ١٤٣ . ولكن هذه الأحلام لا تنتهى الى شيء ، فقد أصبح نور الدين الى السلطان وأصبح عديلة ، أى جزلا من تلك الطبقة أما عجر فقد سخر منه سخر يوط فى

أحدى المغامرات . وأوحى اليه أن فلكى القصر تنبأوا بأن المملكة لا يصلح حالها إلا اذا تولى أمرها الصعاليك ومن ثم أمر السلطان يسوق الصعاليك اليه ، فانس بينهم عجز ، ثم اتضحته الحقيقة . وان السلطان لم يجمعهم الا بعنا عن الشيعة والخوارج ، ونال عجز نصيبه من التعذيب والاهانة . وانتهت المغامرة وقد فاق عجز من أحلامه وصودرت أمواله ، وعاد كما كان .

أما حكاية « أنيس الجليس » - ومثلها حكاية « قوت القلوب » فتعزى الطبقة الحاكمة أمام العامة . فحين أحسست زرمباحة بأن الخير يتنمض تحولت الى فاقنة وسكنت فى الدار الحمراء ، وسقط الرجال واحد بعد الآخر فى هواها ، حتى شهريار والوزير دندمان ونور الدين ، وفى ليلة واحدة الواحد بعد الآخر فى بيتها وفى أوقات متتالية ، وأوهمتهم أن زوجها قد جاء ، فحبستهم عرايا فى الأصونة ، ثم صاحت منتصرة « سوف يشاهد شعب السوق سلطانه ورجال دولته وهم يبايعون عرايا » ، لولا أن يظهر المجنون فجأة - وكأنه الخضر - فيقلب على سحرها ، وتحول الى دخان يتلاشى ، ويخرج رجال الحكم من الأصونة ، ويجعلهم يتسابقون عرايا الى منازلهم قبل أن يحل الضوء . وحينذاك يظهر عبد الله البحرى ويسأل صديقه المجنون « ما بالك تجنب الآثمين الفضيحة ، فيجب » أشفقت أن يصبح الصباح فلا تجد الرعية سلطانا ولا وزيراً ولا حاكماً ولا كاتب سر ولا رجل الأمن فيأخذها أقوى الأشرار . ثم يردف « أراهم يسلون وقد ملأ الحياء قلوبهم » وقد خبروا ضعف الانسان . فيقول له عبد الله البحرى « فى ملكتنا المائنة تجعل الحياء شرطاً من شروط عشرة يجب أن تتوفر فى حكامنا » ص ١٧٢ .

أما حكاية « قوت القلوب » فهي تكشف عن انحلال تلك الطبقة ، أنها جارية حاكم الحى سليمان الزينى ، وقد أرادها كبير الشرطة المين ابن سلوى لنفسه فابت ، فيسقيها مخدراً ثم يدفنها فى صندوق ، ويكاد رجب المحمال يذهب صيحة هذه المؤامرة ، ولكن قوت القلوب تفيق ، وتخبرهم بالحقيقة ، وأن زوجة الحاكم قد تأمرت مع المين ، ولكن الحاكم يستتر عليها خوفاً من الفضيحة .

لا اختيار إذن وكل الطرق مسدودة ، الا الطريق الذى يصنعه العامة ، ويملو بصيص من الأمل مثلاً فى « علاء الدين أبو الشامات » ، الذى يصوره المؤلف بأسلوب أقرب الى الأسير الشعبية « نحيل القوام » مشرق الوجه ، ناعس الطرف فوق كل خد شامة » ص ١٨٦ . وتنجذب نحوه الأفتدة ، كل يحاول أن يكتسبه الى جانبه ، فاضل صينمان يسمى الى ضمه لصوفى المجاهدين ويردد عليه « المرحى الطيب جدير بالاسم » .

« أود أن أراك من جنود الله لا من دراويشه » . ويراه الشيخ البلخي في مولد سيدي الوراق فيسند اليه نظره ، ثم يتبعه في الظلام ويناديه باسمه ويدعوه الى صداقته ، ويقص عليه بأسلوب صوفي قصة الوراق ، ويروي شيئاً من حلمه ، حتى يعد قلب الفتى لتقبل الطريقة ، ثم يزوجه ابنته ، ولكن القوة الفاشية - مثلة في كبر الشرطة - تتأمر على الفتى ، ان الجواهر هنا تنتظر معجزة من السماء ، لكي تنقذ الفتى ، ولكن المعجزة لا تأتي فيقتل الفتى ، وتصاب الجواهر بالأسى وبهزن أهل الفتى ، تقول زوجته لأبيها « انى معذبة يا أبى » . فيقص عليهم الشيخ من حكايات الصوفية ما يمسك عليهم الأمل ويجعلهم يمتلقون برحمة الله .

ولا تضييع عبرة « علاء الدين » فنعرف من القصة التالية - قصة « السلطان » - أن العامة وقد يشسوا من الواقع لجأوا الى ملكة الحشيش ، فيعقدون كل يوم محكمة العدل الالهى - وكان قصة المهدي المنتظر تتكرر من جديد ويمثلون قصة علاء الدين ويميلون محاكمة المجرمين . وقد رأى شهريار في إحدى جولاته الليلية هذه المحاكمة فعرف الحقيقية وتبع المجرمين .

وبدا الميزان يتغير لصالح العامة ، على الرغم من نشاط زرمبابية . واختفت المغاريت ، ليظهر دون المجنون ، ذلك الولي الطيب المثل لأحلام العامة ، فعند الأزمات كان يظهر بصورة مفاجئة ليصنع معجزة ، فهو الذى قتل كرم الأصيل لكي يجمع بين نور الدين ودنيا زاد ، وحين حامت الشبهات حوله تردد السلطان في قتله وساوره الخوف لأول مرة في حياته ، مما جعل وزيره يقول له « ما هو الا مجنون يا مولاي ولكن به سراً لا يستهان به ، فليترك وشأنه ، وما من ملكة الا وبها نفر من أمثاله . لهم دورهم في العناية الالهية » ص ١٢٤ . وهو الذى أنقذ عجر الحلاق في الوقت المناسب ، مما جعله يقول له « انى مدين لك بحياتى ايها الولي الطيب » ص ١٥٣ . وهو الذى يتصدى لأنيس الجليس فيبطل كيدها وينقذ رجال الملكة .

ويحدث ازاء هذا تغير في شخصية شهريار ، وخاصة بعد أن عزته أنيس الجليس ، لقد بدأ يحس بالضعف البشرى ، وتفيزت خاتمة الحكايات في أغلب الأحيان ، ولم تعد تلتقى كثيراً بكلمة « فليضرب عتقه » ، فهو الذى جمع بين نور الدين ودنيا زاد ، وأصلح من عبث اشتراف المغاريت وتهلل المجلس بالفرح ، وحين هتف في حكاية « قوت القلوب » بضرب عتق المعين وجبيلة ، تماسك من جديده وفتن غضبه « ثعله تذكر هروبه ليلا عاريا والاثم يطارده » ص ١٨٥ .

وتحدث المجزة الحقيقية على يد العامة في حكاية « معروف الاسكافي » ، هو رجل طيب وصابر على نكد زوجه ، يجد خاتم سليمان ، فيقترب اليه الحكام ويصدق عليه المال ، لا يتنكر لأصحابه الفقراء من أمثال عجر الحلاق وإبراهيم السقاء ورجب الحمال ، ويحمل السلطان على توفير أرزاقهم « فحلت بشاشة الأنس في وجوههم محل تجاعيد الشقاء وأحبوا الحياة كما يحبون الجنة » ( ص ٢٣٥ ) . ويظهر له عفريت الحاتم ويأمره بقتل المجنون والشيخ ، فرفض معروف ، ويتذكر فاضل صنعان وماسى صنعان وجمصة البلطى ، ويفضحه العفريت ويحمل معروف الى الحاكم لمحاكمته ، ولكن الجماهير قد وعت ، فتجمعت وانطلقت تصيح :

- معروف برىء .

- معروف رحيم

- معروف لن يموت .

- الويل لمن يمسسه بسوء .

وتحدث معركة بينهم وبين الشرطة ، ويحضر السلطان بنفسه . ويتخذ قرارا عجيبا بأن يتولى معروف ولاية الحى ، وبذلك التقى رضى الجمهور مع التغير الذى حدث للسلطان ، فكانت تلك النتيجة الجديدة وتحول عبد الله الجنون من ولى غامض يفعل المعجزات ، الى واقع حى ، خاصص كبرا للشرطة تحت اسم جديد هو « عبد الله العاقل » .

## - ٧ -

كان من الممكن أن تنتهى هذه الرواية عند تلك النهاية السعيدة ، ولكن المؤلف أضاف حكايتين ، هما « السندباد » و « البكاون » . وتبدو هذه الاضافة مقحمة عند من تعودوا على القالب الحكامى ، الذى يعتمد على هيكل يتطور بالحدث حتى نهاية لا مزيد عليها . ولكن هذه الاضافة مبررة بمنطق الحكايات الشعبية التراثية ، ونصف الحساب ، وتعيد ترتيب البيت من جديد ، وتوزع التركة ، وتطمئن على مصير الشخصيات .

وهكذا كان دور « السندباد » و « البكاون » ، وهو استخلاص الضمير الأولى بطريقة الحكمة واستخلاص النتائج ، فحين عاد سندباد متراعا بالخبرة استدعاء السلطان ، فقص رحلاته ، كانت تبدأ كل رحلة بإغراقها ، يقمه السندباد للسلطان ، وتنتهى بتعليق من السلطان ويدور خلال ذلك حوار ، وكأننا فى مجلس معاوية مع عبيد بن شريك الجوهري . وقد ساهمت تلك الحكايات مع حكايات شهر زاد فى تطوير السلطان من كل ترده .

أما الثانية ( البكاون ) فهي فلسفة عامة للحياة ولكن من وجهة نظر عربية ، فقد قرر أخيرا شهريار أن يهجر المال والولد والعرش ، وأن يبحث عن الخلاص ، فانطلق كسميح جديد حتى وجد صخرة وقد فتح له فيها طريق ، فسلكه حتى وصل الى مملكة ، عاش فيها منعما كأنها الجنة ، يباح له كل شيء ، ما عدا بابا واحدا كتب عليه « لا تقرب هذا الباب » . ولكن فصوله يستيقظ ، فيفتح الباب وإذا بمارد بعينة الى الحياة من جديد « تقوس ظهره وطمع في السن ، ودن اختيار مضى نحو الرجل بخطى متمثرة وارتدى آخر الصف وسرعان ما انخرط في البكاء مثلهم تحت الهلال » .

وهكذا تتكرر قصة بدء الخليقة من جديد ، فضول تعقبه خطيئة ، وتوبة تعقبها محاولة جديدة ، في حركة استطاعت هذه الحكاية أن تجسدها ، وأن تجعلها تمكس موقف البشرية من ناحية ، وشكل الليالي العربية التي ترتد فيها النهاية الى البداية من ناحية ثانية ، وأن تمكس أيضا من الناحية الثالثة حركة الحضارة العربية والتي لخصها عبد الله العاقل في كلمة ، كانت كتعليق أخبر أنهى به الرواية « من غير الحق ان لم يجعل لأحد اليه طريقا ولم يؤس أحد من الوصول اليه ، وترك الخلق في مفاوز التحير يركضون ، وفي بحار الظن يفرقون فمن ظن أنه واصل فصله ، ومن ظن أنه فاصل مناه ، فلا وصول اليه ولا مهرب عنه ولا بد منه » .

ان الرواية لم تقف عند الخاتمة السعيدة بالمفهوم الديني « تبات ونبات » وصبيان وبنات » . فالدنيا معبر ، أو كما وصفها أحد البكاين « دار العذاب » ص ٣٦٠ . وتلك هي فلسفة الحكايات الشعبية ، وهذا هو السر في كثرة حديثها عن الموت « هادم اللذات ومفرق الجماعات » ، والسر في نفخة الأسي التي تصاحب الحكاية الشعبية ، على الرغم مما فيها من لحظات سعيدة ، فهي لحظات زائلة شأن الحياة الدنيا .

وتلك الحقيقة التي أدركها أخيرا شهريار ، فجاء للخلاص حتى تحول الى روح من تلك الأرواح التي « تقيم تحت النخلة قريبا من اللسان الأضر » . انها روح ولي من الأولياء تكون مهمتها الاهتمام وحفظ التوازن وقت الشدائد . وتلك هي الحقيقة التي ينبغي أن يرسل من أجلها سندباد فقد رأى في الحلم كان الرخ يرفرف بجناحيه ، فقال له الشيخ « لعلمنا دعوة الى السماء » .

وقد ظهر هذا الأسي عارما في نهاية ليالي تجميع محفوظ ، ومعبرا عنه بأسلوب حماسي متقد وكأنه يعكس رغبة شخصية المؤلف يتطلع بها نحو السماء ، بعد أن خبر الدنيا وخبرته .

وقد يفرض علينا أن نقرب من نقطة تحتاج الى تمحيص ، وهو موقف نجيب محفوظ من « العقل » و « الحكمة » وقد يتخيل في أن هذا الموقف لا يتلاءم مع مفهوم الحضارة الغربية للبقاء والفناء .

يصور نجيب محفوظ خلال الرواية صراعا بين « العقل في فاضل مصطفى » وبين « الحكمة » ممثلة في الشيخ ، فيبدو بينهما تنافر ، يظهر على السطح حين يحاول كل منهما أن يستقطب علاء الدين أبو الشامات ، يحاول فاضل أن يبعده عن طريق الفناء ، وأن يراه من جنود الله لا من درويشه ، ويخبره أن « أهل الفناء يخلصون أنفسهم وأما أهل الجهاد يخلصون العباد » . ويحاول الشيخ أن يضمه الى طريقه فيتحدث عن فاضل على اعتبار أنه مرحلة بعدها ما هو أفضل منها « شاب نبيل عرف ما يناسبه وقتع به » « انه يجاهد الضلال على قدر هيمته ثم يحاول أن يشد علاء الدين الى تلك المرحلة الفضلى » كل ما عليها فان الا وجهه من يفرح بالقاني فسوف ينتابه الحزن عندما يزول عنه ما يفرحه . كل شيء عبث سوى عبادته ، الحزن والوحشة في العالم كله تاجم عن النظر الى كل ما سوى الله » ص ١٩٧ .

يفترض نجيب محفوظ اذن أن هناك تنافرا بين العقل والحكمة . ثم يحتاج في النهاية الى الحكمة على حساب العقل ، فقد سقط فاضل عبدا لطاوية الاخفاء ، لأنه كان يحمل في داخله بذور سقوطه وهي حرصه على الدنيا والقوة واللذة ، وتحرض الرواية - وبأسلوب يحمل مزاجا شخصيا سندا باد على أن يتطلع نحو السماء ، ويحتفل بخروج شهر زاد بحثا عن الخلاص بعد أن هجر كل شيء .

وأذن أن المفهوم القديم لموضوع « البقاء والفناء » يختلف عن هذا المزاج الشخصي . الذي يضرب بجذور عميقة في أعمال نجيب محفوظ . وفي رحلته الواقعية التي كانت تنتهي الروايات فيها نهايات مستسلمة ، وحقا ان أصحاب وحدة الوجود يرون في الفناء غايتهم المنشودة ، ولكن أهل السلف ممن تمسكوا بجوهر القرآن والسنة يتحدثون عن البقاء كمرحلة بعد الفناء يصل المسلم ثم لا يقنى بل يعود الى الأرض ليحقق أسماء الله الحسنى ، ويضربون المثل بمعراج النبي صل الله عليه وسلم ، فلم يكف بالفناء في الحضرة الالهية ، بل عاد الى الأرض محملا بزاز روحى يحمله من السقوط .

وقد يقال ان نجيب محفوظ أشار الى هذه المرحلة ، حين تحدث عن عبد الله العاقل بعد غيبه الله المجنون ، وحين أنهى الرواية وقد جعل عبد الله العاقل يتجه صوب المدينة ، وهذا صريح ، ولكنها إشارة حيية ،

لا تتناسب مع مظاهر الاحتفاء بالخلاص والتخلي عن الدنيا والحنين  
للسماء .

- ٩ -

وامر آخر لم يتخلص فيه نجيب محفوظ من قديبه ، وهو صرامة  
التخطيط في هذا العمل ، فقد ذكرنا أن الوحدة التركيبية تحرص على  
رابطة ، ولكنها رابطة ينبغي أن تكون حشة ، لا تصدر عن تخطيط عقلاني  
صارم ، ولكن نجيب محفوظ الذي كان يبدو في ثلاثيته مهندساً صارماً ،  
يعرك الأجيال في أدوار معلومة ، دوراً بعد دور ، وجيلاً بعد جيل . هذا  
الهندس التخطيطي يظهر هنا من جديد ، وفي ملحمة الحرافيش أيضاً .  
فهو يعرك الخيوط كما رأينا من قبل في ثلاث مراحل وكل مرحلة بعد  
الأخرى لا تستطيع أن يتجاوز وضعها ، ومن ثم تأتي كل حكاية بعد  
الأخرى ضرورة أو احتمالاً ، كما يشترط أرسطو في حديثه عن الوحدة  
المعضوية . وكاننا هنا نلتقي مرة أخرى بأجيال نجيب محفوظ ، والتي  
يأتي فيها كل جيل عقب الآخر في حركة متطورة نحو الأمام .

وداخل هذا الشكل الخارجي الذي يقترب فيه المؤلف من بناء الليالي  
العربية ، نحس بجو الليالي في اختلاط الجن والانس ، وظهور العفاريت .  
والأدب المكشوف ( ص ٩٣ و ١٢٦ ) والحديث عن كيد النساء في قصة  
أنيس الجليس ، وانحلال النساء المترفات من وجهة نظر العامة كما في  
قصة « قوت القلوب » ، والتحول من صورة إلى أخرى ، فحصة البلطي  
يتحول إلى عبد الله الحمال ، ثم إلى عبد الله البري ثم إلى عبد الله  
المجنون ، وأخيراً إلى عبد الله العاقل ، وتداخل الحكايات . فقصة فاضل  
تنتهي في قصة « طاقية الاخفاء » . ومداعبة أحلام العامة بالفقير يحصل  
على كنز أو على خاتم سليمان أو على طاقية الاخفاء ، أو يصبح عدل  
السلطان ، أو يقوم بمغامرات ماجنة مع نساء الطبقة الحاكمة .

ورائحة الكتب القديمة تتناثر داخل هذه الرواية ، فكاننا نطالع  
كتب التراث ، فمن حكم ووصايا تذكرنا بالمقد الفريد ، ومن ليالي يختلط  
فيها الشعر بالفناء تذكرنا بأبي الفرج الأصفهاني . ومن ليالي صوفية  
تذكرنا بالامتناع والمؤانسة . ومن استخلاص العبرة عن طريق الحكايات  
( ملحق ٤ / ) كما نرى في كليله ودمنة .

وقد تبدو هذه الأجزاء مستقلة ، ولكنها في النهاية أجزاء داخل  
ما اتفقنا على تسميته بالوحدة التركيبية .

جامعة الكويت : د . عبد الحميد إبراهيم





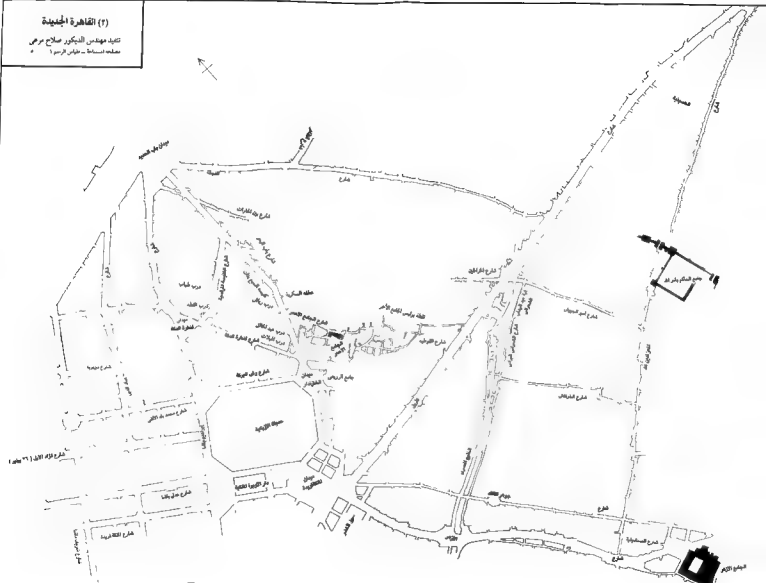
# (١) القاهرة المعزية

تأليف مهندس الديكور صلاح مرعي  
مخطط للتسليم بـ ملابس الرسم ١



# (٢) القاهرة الجديدة

تأليف: مؤلفين الذين ذكر صلاح مرسى  
مطبعة: مؤسسة - مطابع الفرسي ١



# الفهارس

## ● الجزء الأول

### فهرس

موضوعات	
همس الجنون	أحمد هيكل ( د )
بداية ونهاية ، ملحمة نجيب محفوظ الروائية	أنور المعداوى
نجيب محفوظ والثروة	ابراهيم الصيرفى
السكرية والراوى العارف	انجيل بطوس ( د )
زقاق المدق	توفيق حنا
زقاق المدق	ثروت اباظة
ثروة فوق النيل	جلال المشرى
القاهرة بين الواقع والخيال	جمال الفيطنى
عنصر القدرية فى اللص والكلاب	رشاد رشدى ( د )
بورترية	سامح كريم
ما وراء أدب نجيب محفوظ	سعد عبد الميزيز
نجيب محفوظ وشتاينبك	سليمان فياض
كفاح طيبة ، القاهرة الجديدة	سيد قطب
تجارب فى النقد ، التساؤل الميتافيزيقى	شكرى عياد ( د )
ميرامار	صبرى حافظ
الاخصاب والمقم	صلاح عبد الصبور
زقاق المدق	طلح حسين ( د )
مع أدباء القصة الشبان	غائب طعمه
نجيب محفوظ نشأته وانمكاسها فى أدبه	عباس خضر
المغزى القصصى فى أدب نجيب محفوظ	عزت ابراهيم
المولود فى استكهولم	عبد الله محارب ( د )

البناء افنى	عبد الجبار داود البصرى
اللغة القصصية فى بين القصرين	عبد الحليم عبد الله
نجيب محفوظ والبناء الروائى	عبد الحميد القط ( د )
نجيب ومرحلة الشكل الاصيل	عبد الحميد ابراهيم ( د )
نجيب محفوظ تراثنا	عبد المنعم تليمة ( د )
اولاد حارتنا	عبد المنعم صبحى
نجيب محفوظ ومرحلة تطور الرواية العربية	فاطمة موسى ( د )
ميرامار واللص والكلاب	
الشحاذ ، المرأة عند محفوظ	لطيفة الزيات ( د )
«محفوظ ماذا فعلت بنا ؟	لمى المطيعى
كيف تقرأ نجيب محفوظ ، الأب الضائع	لويس عوض ( د )
اللص والكلاب	ماهر شفيق فريد ( د )
الرؤية الاجتماعية فى السراب	مجدى المفيقى
حضرة المحترم	محمد عبد الله الشافعى
نجيب محفوظ ولغة الرواية الحديثة	محمد عنانى ( د )
الطريق : اللص والكلاب	محمود الربيعى ( د )
ادب نجيب محفوظ	نبيل فرج
اولاد حارتنا ، المرايا	نبيل راعب ( د )
معنى الزمن	نهاد صليحة ( د )
دينا الله	هانى مطاوع
الاستاتيكية والديناميكية فى ادب نجيب محفوظ	يحيى خطى
تسلسل الاجيال عند نجيب محفوظ	يوسف نوفل

## فهرس

الموضوع	الصفحة
كلمة	٣
افتتاح	٥
شكر	٧
نبوءات	٩
تقديم ، د. سمير سرحان	١١
مقدمة	١٣
● الفصل الأول :	٢٩
بورترية . سامح كريم	٣١
الكتابات الأولى	٤٧
كفاخ طيبة . سيد قطب	٤٩
القاهرة الجديدة . سيد قطب	٥٧
مع أدباء القصة من الشباب . غائب طعمة	٦٥
زقاق المدق . ثروت أباظة	٧١
بداية ونهاية . أنور المعداوي	٧٥

الموضوع	الصفحة
ملحة نجيب محفوظ الروائية • • • • • أنور المداوى	٨٥
اللعى والكلاب • • • • • أنور المداوى	١٠٧
زقاق المدق • • • • •	١١٧
د • طه حسين	
● الفصل الثانى : • • • • •	١٢٣
بوابتان لعالم محفوظ الروائى • • • • • البوابة الأولى :	١٢٥
الاستاتيكية والديناميكية فى أدب نجيب محفوظ • • يحيى حقي	١٢٧
البوابة الثانية :	
الحاكمة الثالثة • • • • • د • لويس عوض	١٦١
● الفصل الثالث : • • • • •	١٧٣
الميراث التقليدى - المحافظون - الأخلاقيون - التاريخيون	١٧٥
نجيب محفوظ والبناء الروائى • • • • • د • عبد الحميد القط	١٧٧
محفوظ • • ماذا صنعت بنا • • !! • • • • • لمسى المطيعى	٢١٩
أدب نجيب محفوظ من مصر القديمة الى القاهرة الجديدة • نبيل فرج	٢٢٥
التطور الروائى عند نجيب محفوظ • • • • • يوسف الشارونى	٢٢٩
نجيب محفوظ ، نشأته وانعكاسها فى أدبه • • • عباس خضر	٢٣٩

الموضوع	الصفحة
همس الجنون . . . . . د. أحمد هيكل	٢٤٧
عبث الأقدار . . . . . د. أحمد هيكل	٢٦١
اللغة القصصية في بين القصيرين . . . . . محمد عبد الحليم عبد الله	٢٧٣
البناء الفني عند نجيب محفوظ من الاقصوصة الى الثلاثية	٢٧٩
عبد الجبار داود البصرى	
تسلسل الأجيال عند نجيب محفوظ . . . . . د. يوسف حسن نوفل	٢٩٧
<b>الفصل الرابع :</b> . . . . .	٣٢٥
التأثيرية . . . . .	٣٢٧
ميرامار ، تراجيديا السقوط والضيايع . . . . . د. صبرى حافظ	٣٢٩
ما وراء أدب نجيب محفوظ . . . . . سعد عبد العزيز	٣٥٩
المغزى القصصى عند نجيب محفوظ . . . . . عزت محمد إبراهيم	٣٧١
رأى فى حواريات نجيب محفوظ القصيرة . . . . . سليمان فياض	٣٧٥
الرؤية الاجتماعية فى السراب . . . . . مجدى العفيفى	٣٨٣
الاخصاب والعقم ، موضوع جديد عند نجيب محفوظ . . . . . صلاح عبد الصبور	٣٩٣
حضرة المحترم . . . . . محمد عبد الله الشافعى	٤٠٢

٤٠٧	أولاد حارتنا
	عبد المنعم صبحي
٤١٣	نجيب محفوظ والثروة
	إبراهيم الصوفي
٤٢٧	دنيا الله
	هاني مطاوع
٤٣٥	زقاق المدق
	توفيق حنا
٤٤٩	الشحاذ
	يوسف الشاروني

## ● الفصل الخامس : ٤٥٩

٤٦١	وقفات
	ممنى الزمن في أدبه الروائي
٤٦٣	د. نهاد صليحة
٤٦٥	نجيب محفوظ تراثا
	د. عبد المنعم تليمة
٤٧٥	نجيب محفوظ ولغة الرواية الحديثة
	د. محمد عتاني
٤٧٧	المولود في استكهولم
	د. عبد الله حمد مجاريب
٤٨٣	القاهرة بين الواقع والخيال في ثلاثية نجيب محفوظ
	جمال الفيطناني
٤٩٧	رأى في كتاب ثروة على النيل
	جلال العشري
٥٠١	الاقصوصة المسرحية بين نجيب محفوظ وجون شتاينيك
	صليمان غياض



الموضوع	الصفحة
● الفصل السادس :	٥١٣
الشكلية الجمالية . التحليلية والحضارية	٥١٥
عنصر القدرية في اللص والكلاب	٥١٧
د . رشاد رشدي	
ميرamar	٥٢٣
د . فاطمة موسى	
تجارب في النقد	٥٤٣
د . شكرى عياد	
المرأة في أدب نجيب محفوظ	٥٤٩
د . لطيفة الزيات	
الشحاذ	٥٦٥
د . لطيفة الزيات	
نجيب محفوظ وتطور فن الرواية العربية	٥٨٧
د . فاطمة موسى	
مرحلة الواقعية	٦٠١
د . فاطمة موسى	
أولاد حارتنا	٦٣٧
د . نبيل راغب	
الطريق	٦٧١
د . محمود الربيعي	
اللص والكلاب	٦٩٣
د . فاطمة موسى	
التساؤل الميتافيزيقي	٧٠٣
د . شكرى عياد	
السكرية والراون « العارف بكل شيء »	٧٠٧
د . انجيل بطرس سمعان	

الموضوع	الصفحة
اللبس والكلاب . . . . .	٧٢١
د. محمود الربيعي	
اللبس والكلاب . . . . .	٧٣٩
د. ماهر شفيق فريد	
نجيب محفوظ ومرحلة الشكل الاصيل . . . . .	٧٤٩
د. عبد الحميد ابراهيم	
الفهارس . . . . .	٧٦٣

## الجزء الثاني

سيصدر قريبا الجزء الثاني ويحتوى على دراسات وبحوث بأقلام

أحمد سيد محمد ( د )	ابراهيم فتحي
إدوار الحراط	أحمد محمد عطيه ( د )
حلمي بدر ( د )	بدر الديب
جورج طرابيشي	جابر عصفور ( د )
سلمى الجيوسى ( د )	رجاء النقاش
سيزا قاسم ( د )	سليمان الشطى ( د )
صلاح فضل ( د )	سهير القلماوى ( د )
صوفى عبد الله	شمس الدين موسى
عبد المحسن طه بدر ( د )	عبد القادر القط ( د )
على شلق ( د )	على الراعى ( د )
تر الدين اسماعيل ( د )	عبد العظيم انيس ( د )
فاطمة الزهراء ( د )	غالى شكرى ( د )
كمال يوسف	فرج أحمد ( د )
محمد اسويرتى	لطفى الحولى
محمد رشيد العنانى ( د )	محمد حسن عبد الله ( د )
محمد مندور ( د )	محمد غنيمي هلال ( د )
محمد عبد الحكيم	محمد اسويرتى
نبيلة ابراهيم ( د )	محمود امين العالم
هدى وصنى ( د )	نعمان عاشور
ابراهيم حماده ( د )	يحيى الرخاوى ( د )
هاشم النحاس	نبيل الألفى

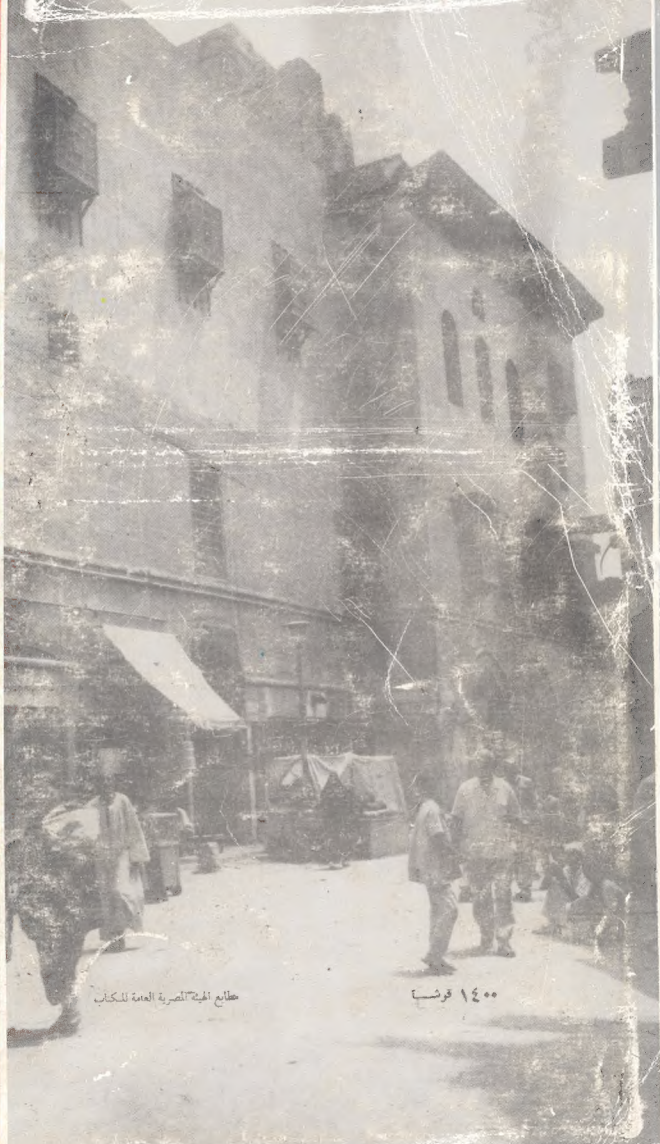
مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

رقم الايداع بدار الكتب ١٩٨٩/٢٢٨١

---

ISBN - ٩٧٧ - ٠١ - ٢٠٧٠ - ٧





طابع الخيطة المصرية العامة للكتاب

١٤٠٠ قوسيا